

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Veronika Hlavatá

Otakar Theer jako divadelní kritik a dramatik

Otakar Theer as a theater critic and playwright

Praha 2018

Vedoucí práce: PhDr. Barbara Topolová, Ph.D.

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala vedoucí práce PhDr. Barbaře Topolové, Ph.D. za odborné vedení a za cenné rady, které napomohly vzniku této bakalářské práce.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, řádně jsem citovala všechny použité prameny i literaturu a práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 6. června 2018

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt

Práce se zaměřuje na osobnost básníka Otakara Theera. Je rozdělena na dvě hlavní části. V první části seznamuje čtenáře s Theerovou divadelně - kritickou činností (pokouší se vysledovat jeho kritickou metodu a současně názory, týkající se pohledu na soudobé divadlo). Ve druhé části je představena básníková dramatická tvorba s důrazem na jeho jediné inscenované drama Faëthon, uvedené v pražském Národním divadle v roce 1917. Autorka pracuje na základě odborné literatury, Theerových publikovaných článků a kritik a s pomocí archivních pramenů osobního rázu (deníky, korespondence).

Abstract

The Thesis focuses on the personality of the poet Otakar Theer. It is divided on two main parts. In the first part the reader is acquainted with Theer's theatrical - critical activity (the thesis attempts to observe his critical method and opinions regarding the view of contemporary theatre). The second part introduces the poet's dramatic work with an emphasis on his only staged drama Faëthon, presented at the National Theatre in 1917. The author of the thesis works on the basis of professional literature, the articles and criticisms published by Otakar Theer, and archival sources of personal character (diaries, correspondence).

Klíčová slova

Otakar Theer, Jaroslav Kvapil, Národní divadlo, Vinohradské divadlo, divadelní kritika, drama, Faëthon, volný verš

Keywords

Otakar Theer, Jaroslav Kvapil, National Theater, Vinohrady Theater, theater criticism, drama Faëthon, free vers

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Osobnost Otakara Theera	
2.1. Představení autorova života a díla.....	7
2.2. Začlenění Otakara Theera do společenského a literárního života přelomu 19. a 20. století.....	10
3. Umělecké představy a požadavky – Otakar Theer jako divadelní kritik	
3.1. České divadlo přelomu 19. a 20. století.....	14
3.2. Forma a styl Theerových kritik.....	18
3.3. K hereckým výkonům a osobnostem.....	21
3.4. K režii.....	26
3.5. Dramaturgické požadavky.....	28
3.6. Kritika Vinohradského divadla.....	35
3.7. Rozloučení s divadelně - kritickou činností.....	38
4. Pokus o naplnění ve vlastní tvorbě – Otakar Theer jako dramatik	
4.1. Tragédie Faethon v kontextu básnickovy tvorby a domácí dramatiky.....	40
4.2. Nastínění děje a charakterů.....	43
4.3. Ideová východiska	50
4.4. Formální stránka tragédie.....	54
4.5. Proces práce na Faethontovi.....	58
4.6. Proces příprav jevištní realizace Faethonta očima autora a její dobový ohlas.....	64
4.7. Další dramatické pokusy.....	77
5. Závěr.....	80
6. Seznam použitých zdrojů.....	82
7. Seznam obrazových příloh.....	89
8. Přílohy.....	90

1. Úvod

Připustíme-li, že předčasně zemřelý básník Otakar Theer (1880 – 1917) je dnešní veřejnosti znám především skrze svoji poezii, a již méně ve spojitosti s divadelní činností, jež zahrnovala kromě dramatické tvorby také divadelní kritiku, pak je pro mne, jako autorku práce, o to dobrodružnější zabývat se právě tou sférou umělcova zájmu, která může být ve vztahu k jeho osobnosti vnímána spíše druhotně.

Práce nese název „*Otakar Theer jako divadelní kritik a dramatik*“. Na obě tyto aktivity jsem se rozhodla nahlížet jako na cestu formování kritických představ a požadavků, která ústí ve vlastní dramatickou realizaci. V závěru by tak měla být zodpovězena otázka, týkající se naplnění autorových divadelně – kritických postulátů ve vlastní dramatické tvorbě.

Archivní materiály z básnickovy pozůstalosti jsou obsáhlým zdrojem k pochopení Theerova uvažování o divadle a klíčem k porozumění jeho osobnosti. Na základě těchto poznatků můžeme lépe proniknout k podstatě jeho posledního díla. Jestliže totiž mluvíme o Otakaru Theerovi jako o dramatikovi, je logické, že největší pozornost musíme věnovat jeho jediné dokončené tragédii *Faethon*. Autorovy deníky přináší mnoho pozoruhodného ve vztahu ke genezi tohoto textu, ale také k procesu vzniku jeho jevištní realizace. Denní zápisy z posledních let informují rovněž o dalších zamýšlených dramatech, která jsou jen potvrzením toho, že Theerova „divadelní“ perioda nebyla v jeho životě zanedbatelná.

2. Osobnost Otakara Theera

2.1. Představení autorova života a díla

Otakar Theer se narodil v Černovicích na Bukovině. Město (dnes ležící na Ukrajině) bylo součástí Rakouské monarchie a posádkovým místem devátého dragounského pluku, k němuž náležel také Theerův otec Karel Theer, důstojník rakousko-uherské armády. Do Černovic ho následovala jeho choť Františka, roz. Brzorádová, a dne 16. února 1880 se zde manželskému páru narodil jejich jediný syn, jemuž dali jméno Otakar.¹ Oba Theerovy rodiče pocházeli z Nymburka, kam se také rodina zanedlouho po narození dítěte uchýlila. V maloměstské atmosféře a ve středostavovském prostředí se Theerovi otevírají první kulturní a umělecké obzory. Jako malý chlapec například pravidelně navštěvuje za doprovodu své matky představení místního ochotnického spolku Hálek.² V Nymburce prožívá raná léta svého dětství - bez otce, jelikož ten umírá na rakovinu střev v době, kdy je jeho synovi pouhých jeden a půl roku. O výchovu se tedy stará Theerova matka, která jeho kroky směřuje k dráze nikoli umělecké, ale spíše praktické a na společensky vysoké úrovni.³ V roce 1890 se se synem stěhuje do Prahy, kde Theer začíná své studium vstupem do klasického gymnázia v Žitné ulici. Do Nymburka se však stále vrací na prázdninový pobyt, během něhož tráví nejvíce času ve společnosti svého vrstevníka Jana z Wojkowicz, pozdějšího básníka. Oba chlapce spojuje zájem o literaturu a především poezii, ve které se nejvíce obdivují básníku Otakaru Březinovi.

Theerovy první literární pokusy vznikají od jeho čtrnácti let. Již v době gymnaziálních studií navazuje styky s představiteli tzv. České moderny a v roce 1898 přijímá nabídku F. X. Šaldy stát se spolupracovníkem *Literárních listů* a následně *Lumíra*. O rok později se k matčině uspokojení nechává zapsat na právnickou fakultu, kde však setrvá pouhé tři semestry a přestupuje na filozofickou fakultu, kterou úspěšně zakončí doktorátem. V té době také krátce spolupracuje s *Novým kultem*. Tato spolupráce je však brzy ukončena tzv. soubojovou aférou

¹ Jméno Otakar si později změnil na Otakar.

² První dětské divadelní zážitky v Nymburce se mu vryly hluboce do paměti a nastínil je v črtě věnované almanachu divadelního spolku Hálek, vydaném v roce 1910

³ Otakar Theer se celý život potýkal s nepochopením své matky, která ač sama jevila umělecké sklony, nedokázala docenit jeho práci spisovatele a přála si mít ze syna raději právníka. V tomto směru jsou výmluvné autorovy jeho deníkové zápisy.

mezi Theerem a redaktorem zmíněné platformy.⁴ V letech 1902 – 1903 studuje na pařížské Sorbonně . V roce 1906 nastupuje na místo úředníka v Univerzitní knihovně a na tomto působišti setrvává až do konce života, který prožívá v malebné části Hradčanského Úvozu v barokním domě U kamenného sloupu. Umírá předčasně ve svých 37 letech dne 20. prosince 1917 v Praze následkem zhoubného onemocnění. Je pochován v Nymburce.

Theerovo dílo zahrnuje především poezii, ale neopomíjí ani prozaickou a dramatickou tvorbu. Jeho lyrika zprostředkovává autorovy vnitřní postoje, protkané životním pesimismem , řadou milostných zklamání a hledáním sebe sama. Užívá často erotických motivů. Postupem času se Theer odpoutává od vázaného verše a přechází k volnému verši, který se současně stává jeho programovým požadavkem vrcholícím v dramatické básni *Faethon*.

V roce 1897 vydává pod pseudonymem Otto Gulon svoji první básnickou sbírku s názvem *Háje, kde se tančí* a o dva roky později již pod svým jménem *Výpravy k já*. Roku 1903 zamíří ze světa poezie do oblasti prózy sbírkou krátkých povídek s názvem *Pod stromem lásky*. Za zmínku také stojí fragment jeho nedokončeného autobiografického románu *S pulkým srdcem*.⁵ S velkým časovým odstupem vydává další souborné básnické dílo. Je jím soubor básní s názvem *Úzkosti a naděje*, který vychází v roce 1911. V průběhu první světové války, již vnímá velmi citlivě, napíše sbírku se symbolickým názvem *Všemu navzdory*. Ta vychází v roce 1915. Ve stejném roce pracuje na své tragédii *Faethon*, jež následně získává svoji jevištní podobu. Jedná se o jeho poslední dílo.

Souběžně s psaním básní a dalších uměleckých prací se věnuje kritické činnosti v oblasti literatury a zejména divadla. Své kritiky zveřejňuje v *Lumíru*, *České revue* a časopisu *Přehled*. Jeho publikační aktivitu zahrnují též fejetony různorodého tematického zaměření.⁶ V tomto publicistickém žánru se promítá Theerova velká životní záliba, kterou je cestování

⁴ Otakar Theer patří k Šaldovu okruhu nelibě nesl, že S.K. Neumann poskytuje v Novém kultu prostor k útokům na Šaldu a další spolupráce se odřekl. S. K. Neumann mu však odpověděl prostřednictvím *Nového kultu*, v němž veřejně oznámil, že už ho za svého spolupracovníka stejně dávno nepovažuje a své prohlášení doplnil následujícími slovy : „Připustíte přece, že lidé, kteří jako kluci běhají po Praze, jen aby přišli včas – vypískat profesora, jenž se opovážil míti odlišné své mínění, nemohou býti spolupracovníky našeho listu.“ To byla přímá reakce na demonstraci studentů, kteří nesouhlasili s T.G. Masarykem v otázce polenského procesu. „Přihlásil se ten den odpoledne jen jeden, takový útlý a slušný mladíček – byl to pozdější básník Otakar Theer.“, vzpomíná T.G. Masaryk v Čapkových Hovorech s T.G. Masarykem na chvíli, kdy vyzval své posluchače, aby mu podali důkazy a důvody své demonstrace. Theer se cítil být Neumannovým výpadem pošpiněn a jako horlivý pěstitel šermu hodlal urážku své cti splatit po starém rytířském způsobu – vyzvat ho na souboj. I když k takovému řešení sporu nakonec nedošlo, celá kauza byla svého času předmětem senzacechtivých novinových článků.

⁵ V románu, na kterém pracuje v letech 1908-1909, promítá svůj vztah k herečce Národního divadla Ize Grégrové. Fragment je dostupný v publikaci *Dílo Otakara Theera - svazek III.: Prózy II (I. Povídky a prózy, II. Torso románu)*, Aventinum, 1931

⁶ Například fejeton s názvem *Nové ženy* či *K studentským sebevraždám*

jak po vlastech českých, tak za jejich hranice. Své postřehy zveřejňuje prostřednictvím fejetonů v *Národních listech*, v nichž seznamuje čtenáře se Skandinávií a Ruskem.⁷ Nejhlubší vztah si však získá k Francii, která se stává jeho celoživotním zájmem nejen v oblasti literatury a kultury, ale také předmětem jeho překladatelské a referentské činnosti. V roce 1909 je za propagaci francouzské kultury dokonce jmenován důstojníkem francouzské Akademie.

K nastínění Theerova života a tvorby je vhodné rovněž připomenout, že patřil k iniciátorům sborníku českých avantgardních literátů, vydaného pod názvem *Almanach* na rok 1914, na kterém se kromě jiných podíleli bratři Čapkové, Otokar Fischer nebo S.K. Neumann. Byl rovněž signatářem Manifestu českých spisovatelů, jenž byl vydán 17. května roku 1917 a aktivním členem různých spolků, například Umělecké besedy. Pro Národní divadlo přeložil hru Paula Hervieu s názvem *Záhada*. V jeho překladu se na této scéně hrála také Wildova *Salome*.

⁷ THEER, Otokar. Vzpomínka na sever. *Národní listy*, 1913, roč. 53, č. 42, s. 1. ; THEER, Otokar. Krymské dojmy. *Národní listy*, 1913, roč. 53, č. 229, s. 1. ; THEER, Otokar. Krymské dojmy II. *Národní listy*, 1913, roč. 53, č. 255, s. 1. ; THEER, Otokar. Cestou do Moskvy. *Národní listy*, 1913, roč. 53, č. 283, s. 1 – 2. ; THEER, Otokar. Z Kremlu. *Národní listy*, 1913, roč. 53, č. 318, s. 1 – 2.

2.2. Začlenění Otakara Theera do společenského a literárního života přelomu 19. a 20. století

Zaměříme-li se blíže na určitou uměleckou osobnost, není bez zajímavosti na ní pohlédnout také v kontextu takzvaného společenského života. Prostředí, ve kterém se daný člověk pohyboval a okruh lidí, s kterými se stýkal, jsou faktory, jež mohly mít vliv na utváření jeho názorů a tvůrčí činnosti. Praha přelomu 19. a 20. století byla ideálním prostředím pro navazování přátelských uměleckých styků – od hostinců přes vyhlášené kavárny až k soukromým bytům plnícím funkci literárních salonů. Jedno z takových debatních míst se nacházelo v domě na Jungmannově náměstí.

Už od roku 1880 zde spisovatelka Anna Lauermannová Mikschová alias Felix Téver vítala své hosty z řad kulturního a politického světa. Za následujících padesát let se zde vystřídaly tři generace osobností. Mezi první návštěvníky patřili například spisovatelé Ladislav Stroupežnický, Julius Zeyer, Jaroslav Vrchlický a Gabriela Preissová. V pozdějších letech se tu pravidelně setkávala společnost, již tvořili Jiří Karásek ze Lvovic, Miroslav Rutte, Stanislav Lom, bratři Čapkové, Otokar Fischer a další. Mezi posledně zmiňované se zařadil i Otakar Theer, který sem přišel poprvé na Silvestra v roce 1901. Hosté literárního salonu měli možnost poznat jednadvacetiletého drobného a štíhlého básníka s vytříbeným chováním a až neobvyklým sebevědomím. „*Věřil v sebe neoblomně*“, ⁸ poznamenal spisovatel Karel Sezima, když na Theera vzpomínal coby teprve sedmnáctiletého mladíka řečníciho uprostřed kruhu literární společnosti, která se pravidelně scházela v jedné z pražských restaurací ve Štěpánské ulici. Ovzduší těchto uměleckých setkání nám tedy poodhaluje některé výrazné povahové rysy svých účastníků. Výpovědi dalších osobností se shodují v tom, že si Otakar Theer ve společnosti dokázal vydobýt pozornost všech posluchačů, ale se stejnou pozorností dovedl naslouchat i jiným. Své verše pronášel s energickým gestem a v jeho přednesu byla vždy trocha dramatického projevu. Spisovatelka Zdeňka Hásková ve své vzpomínce s výmluvným názvem *Dva Theerové*, ⁹ poukazuje na dvojí stránku jeho nатуry. Dokázal být milý, chápající, rád se smál, ale veškerý humor končil tam, kde se někdo dotkl jeho osoby. Vynášel vážné a podrobné soudy nad pracemi ostatních, k nimž uměl být i tvrdě upřímný.

⁸ SEZIMA, Karel. *Hvězdáři*. In: KRUH ČESKÝCH SPISOVATELŮ. *Na paměť Otakara Theera*. Praha: Zátíší, 1920.

⁹ HÁSKOVÁ, Zdeňka. *Dva Theerové*. In: KRUH ČESKÝCH SPISOVATELŮ. *Na paměť Otakara Theera*. Praha: Zátíší, 1920.

Poslední léta Theerova života vykazovala osobnostní proměnu. Byl to jiný Theer než v začátcích své tvůrčí kariéry – pokornější, projevující vděk za sebemenší laskavost, jeho počáteční ambice se vytratily, chtěl žít jen pro umění a sláva a úspěch pro něj nebyly důležité. Podle Arne Nováka byl Theerův individualismus „*ve skutečnosti nadosobní obětí ideálu, tuhou mravní kázní...*“.¹⁰ Svůj osobní život v konečných letech opravdu zcela podřídil tvorbě. „*Život je pro mne tvůrčí horečka, jinak je to hadr, cár. Raději zemřít o pár let dříve, ale s perem v ruce a s rytmem v srdci.*“, píše Otokaru Šimkovi v roce 1911.¹¹ Stáhl se do sebe a byl k sobě přísný ve všech ohledech. Denně vstával o páté, aby mohl začít psát ještě před snídaní, trápilo ho osamocení, které ovšem bylo jeho dobrovolným rozhodnutím. Žít v askezi považoval za nutnost, jelikož nic nesmělo rozptylovat jeho vůli k naplnění tvůrčího poslání, s nímž se pojilo až posedlé hledání dokonalého tvaru, kterým se chtěl přiblížit ideálu. Daní za to mu však byly psychické deprese a nezřídka i myšlenky na sebevraždu.

O Theerových vztazích a kontaktech s lidmi z různých uměleckých sfér nás informuje nejen osobní korespondence a deníkové zápisy, ale také fotografie zachycující momenty ze společných výletů a přátelských posezení. K jeho nejbližším druhům patřili především literární kritici Otokar Šimek a Arne Novák, básník Jan z Wojkowicz a dramaturg a pozdější šéf činohry Národního divadla Otokar Fischer. K hostitelce domu na Jungmannově náměstí ho pojilo dlouholeté blízké přátelství, které ovšem ochladlo zjara roku 1907, poté co Theer v Lumíru zkritizoval její aktovku *Pohostinsku*. Nestýkali se spolu celých osm let. Jejich přátelský vztah byl znovu obnoven až v roce 1915, kdy Anna Lauermannová na přímlovu manželů Fischerových Theerovi odpustila.

Pro předmět této práce jsou zajímavé především jeho kontakty s osobami spjatými s divadlem. Již jsme se zmínili o Otokaru Fisherovi, z korespondence dále víme, že udržoval osobní a písemný kontakt s Karlem Engelmullerem, založený na přátelské výpomoci, kdy mu tento divadelní kritik například radil, jaké podklady má použít pro psaní článků, týkajících se první pražské scény. Scházel se rovněž s dalšími osobnostmi z oblasti kritiky – Miroslavem Ruttem a Václavem Tillem, s nímž podnikl i cestu na Krym. Ne příliš velké sympatie zaujal k Jindřichu Vodákovi. Vzájemný odstup se projevoval mimo jiné i skrze invektiva, kterými se oba kritici častovali v tisku. V pozůstalosti dále najdeme několik osobních dopisů od Gabriely Preissové a bratří Mrštíků. Na základě připravované inscenace Theerova Faethonta

¹⁰ SMOLKA, Zdeňek. *Novákovovo pojetí básníka Otokara Theera*. In: SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY

¹¹ PÍŠA, A.M. *Otokar Theer I., II*. Praha: Čin, 1928.

se odvíjí korespondence s Jaroslavem Kvapilem, herci Eduardem Kohoutem a Rudolfem Deylem. Z dramatiků měl blízko k Františku Xaveru Svobodovi a Stanislavu Lomovi, který Theera mimo jiné navštěvoval v jeho posledních měsících života ve Vinohradské nemocnici.

Ve zrychleném životním tempu konce 19. století se odráží dynamický vývoj v literatuře. Zastavme se nyní u toho, co předcházelo nástupu České moderny a kam se v tomto procesu hledání nových cest v umění zařadil Otakar Theer.

Česká literatura období 70. a 80. let 19. století je obvykle nahlížena prismatem sporu dvou básnických skupin – ruchovců a lumírovců. Parnasistní estetika kosmopolitní lumírovské školy v čele s Jaroslavem Vrchlickým se snažila o pozdvihnutí české poezie na reprezentativní světovou úroveň. Ruchovci byli naproti tomu zastánci vlastenecky laděné národní literatury. Konec 80. let je poznamenán krizí, která se vyznačovala prohloubením rozpadu národní jednoty, tendencí k znevažování všech hodnot a také negativním vyhocením česko – německých vztahů.¹² V té době se utváří skupina mladých literátů kolem Viléma Mrštíka, která na rok 1888 připravuje rozhodné vystoupení proti současnému stavu české poezie a prózy v podobě almanachu s názvem „*Vpád barbarů*“. Tato „předehra“ k Manifestu české moderny zůstala však jen ve formě nevydaného rukopisu, který byl z většiny poztracen.

Literární spory v následujících letech neutichly, naopak. V roce 1895 vychází z podnětu J. S. Machara zmíněný *Manifest české moderny*, který vykazuje jasnou potřebu změny v přístupu k literatuře a kritice, ve spojení s otázkami společensko-politickými. „...*Individualita nade vše... Chceme ji v kritice, v umění...Neakcentujeme nikterak českost: buď svým a budeš českým ...*“,¹³ to jsou jen některé útržky z prohlášení, které signovali spolupracovníci časopisu *Rozhledy*, mezi jinými například F. X. Šalda, V. Mrštík a O. Březina.

Vstoupili jsme tedy do období 90. let, tj. časové periody, v níž se utvářela nová umělecká kritéria, související s vývojem nejružnějších směrů (symbolismus, dekadence, realismus, naturalismus), které Otakar Theer téměř v závěru své divadelně – kritické činnosti pejorativně označil za „...*tučné krávy jednou naší prosy, po druhé naší poesie, potřetí naší kritiky...*“,¹⁴ a jež podle něho měly zhoubný dopad především na dramatické umění.¹⁵ Sám básník se tedy programově nehlásil k žádnému z výše jmenovaných dobových proudů a

¹² SVOZIL, Bohumil. *Česká literatura ve zkratce: Období od 9. století po konec 20. století*. Praha: Brána, 2013.

¹³ *Manifest české moderny*. In: *Rozhledy sociální, politické a literární*, V, 1896, č. 1. Dostupné z: <https://www.ped.muni.cz/whis/dokumenty%20a%20materialy%20ke%20studiu%20narodnich%20dejin%201848-1918.pdf>

¹⁴ *Česká revue*. 1908-9(4).

¹⁵ Tamtéž

postupem času řadu z nich dokonce zavrhl – tak jako většina představitelů tzv. předválečné moderny.¹⁶

Navzdory Theerovým odsudkům uměleckých proudů přelomu 19. a 20. století nicméně také platí fakt, že se jim ve svém díle zcela nevzdaloval. Zvláště patrné bylo jeho ovlivnění symbolismem a dekadencí. F.X.Šalda ho na základě jeho tvorby řadí ke generaci devadesátých let a k osobnostem jako byl Antonín Sova a Svatopluk Machar.¹⁷ Literární kritik a představitel české dekadence Arnošt Procházka o něm napsal, že „...byl tvor, patřící každou svojí žilkou minulosti a chtějící všemi svými silami do budoucnosti“.¹⁸

Otakar Theer se osobně považoval za individualistu a byl tak nazýván i svými přáteli. Ve svých názorech vykazoval neochotu tzv. kráčet s davem¹⁹ a snažil se odlišit od dobového básnictví.

¹⁶ Literární skupina kolem Almanachu 1914 (kam patřil také Otakar Theer), ovlivněná Bergsonovým vitalismem, vyznávala dynamiku a tvořivý vývoj života. Tento „Élan vital“ chtěla vnést také do poezie.

¹⁷ Otakar Theer - Náčrt charakterisační a třídivý. In: ŠALDA, F.X. *Kritické projevy -10*. Praha: Československý spisovatel, 1957.

¹⁸ DOUBEK, Michael. Výpravy k já Otakara Theera [online]. [cit. 2017-11-04]. Dostupné z: <http://www.obrys-kmen.cz/archivok/ADLAN/D3/clanek5.html>

¹⁹ Ve své poezii (například báseň *V neděli v restauraci*) i próze často pohrdá masou, cílí na pokryteckou morálku a netají se svými otevřenými názory na manželství, které se podle něho zřídka kdy obejde bez nevěry. Anna Lauermannová Mikschová ve své vzpomínce s názvem *Maska mrtvé*, která je součástí sborníku *Na paměť Otakara Theera* uvádí poznámku „Theer nebyl krasavec, nijak, byl spíše nehezky, přesto měl štěstí u žen, štěstí, jehož hlavně muži nechápali.“ Ono štěstí dále přikládala Theerově opravdovosti, vybroušenému chování a rytířské povaze. Otakar Theer byl skutečně známý pro svoji slabost k ženskému pohlaví a ve svých milostných vztazích se samozřejmě nevyhýbal ani vdaným ženám. Toto chování ovšem považoval za přímější, než utajovanou nevěru v manželském svazku.

3. Umělecké představy a požadavky - Otakar Theer jako divadelní kritik

3.1. České divadlo přelomu 19. a 20. století

První desetiletí 20. století, ve kterém Otakar Theer nastupuje svoji dráhu divadelního kritika, je obdobím výrazné divadelní proměny. Máme tím na mysli zrod tzv. moderního divadla. Hledání nových přístupů k domácímu dramatu, jež chtělo navázat na cestu evropského uměleckého vývoje, má své kořeny již v poslední čtvrtině 19. století, kdy se na tuzemském jevišti etabloval naturalisticko-realistický koncept.

České divadlo pozdního romantismu, tzv. velkého slohu, s charakteristickým deklamačním herectvím, podtrhujícím krásu slova a se smyslem pro komplexní estetický účín (tj. divadlo, které plnilo reprezentační funkci), našlo své vrcholné dramatické představitele v Juliu Zeyerovi a v Jaroslavu Vrchlickém. Proti posledně zmíněnému autorovi se od druhé poloviny 80. let zvedá vlna ostré kritiky,²⁰ která kulminuje v 90. letech výpady některých uměleckých osobností, jako je například F.X. Šalda nebo Jiří Karásek ze Lvovic.²¹ Jaroslav Vrchlický, jako zástupce „přežitého“ umění novoromantismu je tedy mnohými zavrhován. Do české divadelní kultury proniká naturalismus a realismus - nejprve skrze díla zahraničních autorů,²² poté ve vlastní tvorbě domácích dramatiků.

S novým slohem přichází také proměna herectví a inscenačního přístupu.²³ Divadelní umění směřuje ke snaze o věrné postižení reality ve všech detailech. První programově realistická

²⁰ T.G. Masaryk (pod pseudonymem F.O. Pisarevský) zveřejňuje v roce 1887 v časopise *Čas rozbor Vrchlického hry Exulanti*, kterou označuje za „čirý anachronismus“ příznačný „pro naši dobu, pro naše básnictví a jmenovitě pro divadlo, pro naše divadelní obecnost a pro naši kritiku“. Viz: TOPOR, Michal. *Čtení o Jaroslavu Vrchlickém*. 2014. Praha: Institut pro studium literatury.

²¹ TOPOR, Michal. *Čtení o Jaroslavu Vrchlickém*. 2014. Praha: Institut pro studium literatury.

²² Podstatně se o to zasloužil například Pavel Švanda ze Semčic, který uvádí naturalistický repertoár v pražské Aréně v Eggenbergu. V roce 1880 se zde hraje dramatizace Zolova románu *Zabiják* a o dva roky později jeho *Nana*. Nelze nezmínit také velkého propagátora naturalismu Viléma Mrštíka, překladatele Zolových statí a rovněž autora české naturalistické a realistické divadelní tvorby.

²³ Vzhledem k charakteru realistické dramatiky, nenachází již romantická koncepce herectví své uplatnění. Herecké uchopení postav z nového sociálního prostředí (dělníci, sedláci atd.), si vyžadovalo jiný umělecký přístup. Do realistického repertoáru, který se primárně obracel k současnosti, se již nehodila zpěvná deklamace a efektní pózy romantického herectví. Míra zdařilosti uměleckého výkonu přestala být tedy posuzována na základě estetických parametrů a jejím hlavním kritériem se stala protagonistova schopnost postižení tzv. životní pravdy.

inscenace - Stroupežnického *Naši furianti* na Národním divadle v roce 1887 - stojí na začátku řady vesnických dramát, jejímž pomyslným vrcholem je uvedení *Maryši* bratří Mrštíků v roce 1894 (napsané ale už v roce 1891), tj. hry, ve které se ohlašuje nový typ dramatu, spočívající v psychologicky motivované kritické analýze lidského jedince.²⁴ Hlubší niterné prohloubení postav zaznamenáváme v dalším přelomovém dramatu, jímž je *Vina* (1895) od Jaroslava Hilberta. Dílo, které otevírá dveře psychologickému realismu, má premiéru v roce 1896 na Národním divadle. *Vina* razí cestu také modernímu analytickému herectví, ve kterém už nejde o popis vnější skutečnosti, ale o zachycení vnitřních prožitků. Herec - analytik, snažící se o proniknutí do podstaty všech vrstev dramatického textu,²⁵ se stává více než interpretem postavy, stává se jejím spolutvůrcem. Průkopníci psychologického herectví a jedni z nejvýraznějších hereckých osobností těchto i následujících let jsou Hana Kvapilová, Marie Hübnerová a Eduard Vojan. Mimořádných výkonů dosahují pod režijním vedením Jaroslava Kvapila, vůdčí osobnosti činohry Národního divadla.²⁶ Kvapil, chápající drama jako básnické dílo a inscenaci jako uměle stvořenou divadelní skutečnost, v níž hraje podstatnou roli iluze, usiluje o dosažení sugestivní jevištní atmosféry. Imprese je jedním z jeho hlavních interpretačních prostředků a nástrojem k vytvoření vizuálně pozoruhodných jevištních obrazů.²⁷

Počátek nového tisíciletí přináší hybné změny nejen na poli uměleckém, ale také v rámci politického vývoje. Jedním z výsledků tohoto procesu je obměna vedení Národního divadla. Rokem 1900 končí éra staročeského Družstva, dosavadní správy této scény. Zemský výbor zadává divadlo na následujících šest let nově ustanovené mladočeské Společnosti Národního divadla.²⁸ V jeho čele stanou Gustav Schmoranz (ředitel), zde již jmenovaný Jaroslav Kvapil

Herec se musel začlenit do celku a potlačit v sobě touhu vyniknout nad ostatní kolegy na jevišti. V této souvislosti byl důležitým „sjednotitelem“ režisér, který dbal na vzájemnou souhru a stal se de facto vůdčí složkou inscenace (příkladem takové režisérské osobnosti je Josef Šmaha). Scéna nabyla detailní věrohodnosti jako výsledku pečlivého studia prostředí, ve kterém se dané dílo odehrávalo. Realismus se v Národním divadle prosadil jako dlouhodobý směr, je však třeba říci, že nebyl přijat bezvýhradně – jak ze strany diváků a kritiky, tak ze strany některých herců, kteří se přes veškerou snahu nedokázali do nového slohu umělecky zařadit (například Otýlie Sklenářová, Marie Laudová a jiní).

²⁴ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. Praha: Akademie muzických umění v Praze, 2006.

²⁵ Herec se snaží vyjádřit i to, co není na první pohled zřejmé. Hledá a vyjevuje skrytý podtext. Skrze různé herecké prostředky (mimika, drobná gesta, pauza v řeči atd.) demaskuje pravý význam svých promluv, tedy odhaluje to, co se skrývá za slovy.

²⁶ Jaroslav Kvapil se v roce 1900 stal nejprve „literárním poradcem“ činohry Národního divadla. Působil zde jako režisér a dramaturg. Až v roce 1906 byl jmenován šéfrežisérem, tj. vrchním režisérem a v roce 1911 šéfem činohry. Byl vůbec prvním režisérem, jenž nebyl hercem.

²⁷ Se scénografickou složkou jeho inscenací je neodmyslitelně spjat také výtvarník Josef Wenig.

²⁸ Národní strana svobodomyslná (mladočeši) se stala na přelomu 19. a 20. století vůdčí silou v rámci českého politického spektra. Mladočeská Společnost Národního divadla spravuje první scénu až do roku 1920.

(literární poradce a později šéf činohry), Karel Kovařovic (šéf opery) a Ital Achille Viscusi (baletní mistr).

Vynahrazením porážky, které utrpělo Družstvo Národního divadla svým odchodem ze scény, již vedlo osmnáct let, je otevření tzv. druhého českého divadla,²⁹ k jehož stavbě zadává podnět a stane se také jeho provozovatelem.³⁰ Honosná divadelní budova a architektonická dominanta tehdy samostatného města Královské Vinohrady³¹ odrážela prosperitu zdejšího měšťanstva, kterému se touto stavbou dostalo reprezentační scény, jež si kladla za cíl umělecky soupeřit s divadelní konkurencí, tyčící se na pravém břehu Vltavy.

Zahájení činnosti Vinohradského divadla dne 24. listopadu 1907 představuje důležitý mezník v divadelní historii první dekády 20. století. Je to událost spojená s mnohým očekáváním, ale také s mnohým zklamáním, jelikož umělecká úroveň vinohradské scény se v prvních letech nevyvíjí podle předsevzetí svých provozovatelů a nároků kritické veřejnosti.³² Nepříliš uspokojivý stav Vinohradského divadla se mění nástupem expresionistického stylu, který se na tamním jevišti poprvé ohlašuje pohostinskými režii Františka Zavřela a s příchodem Karla Huga Hilara v roce 1910 dosahuje nejprogresivnějších výsledků. Tento proces však Otakar Theer pozoruje už jen zpovzdálí, jelikož právě v oné době zanechává své činnosti divadelního kritika.

²⁹ Praha měla krátce po znovuootevření Národního divadla v roce 1881 tři kamenné divadelní budovy. Vedle něho tu bylo ještě Královské zemské německé divadlo (dnes Stavovské divadlo) a Nové německé divadlo (dnes Státní opera), stavěné v letech 1886-1887. Jak je z oficiálních názvů divadelních budov patrné, ve dvou z nich se hrálo německy. Četné hlasy tedy volaly po druhé samostatné budově českého divadla, která nakonec stanula na Královských Vinohradech.

³⁰ Slavnostní otevření Vinohradského divadla dne 24. listopadu 1907 je provázeno oficiálním aktem odevzdání budovy do rukou Spojeného družstva Národního divadla z rukou vinohradské obce. Adolf Šubert, první ředitel této scény a bývalý ředitel Národního divadla, pronáší v tento den slova plná zadostiučinění: „*Dnes odevzdáváte budovu nám k tomu, aby počala konati svůj úkol. Proto máte plné právo otázení se nás, čím my chceme v oboru dramatického umění učiniti ji a její scénu. Odpověď zní: druhým českým divadlem národním. My máme právo dáti tuto odpověď. Neboť jedno první Národní divadlo umělecky jsme založili a kvetoucí odevzdali svým nástupcům. Proto také jsme s to založiti Národní divadlo druhé...*“. Viz: ŽÁK, Jiří. *Vinohradský příběh: Historie druhého českého divadla*. Praha: XYZ, 2017.

³¹ V roce 1879 byla obec povýšena na město Královské Vinohrady (tento název nesla už od roku 1867). Od 80. let 19. století Královské Vinohrady reprezentují český prototyp měšťanské „belle epoqué“ až do vytvoření tzv. Velké Prahy v roce 1922 se toto prosperující město s nemalým počtem obyvatel brání administrativnímu splynutí s historickou Prahou. Viz. např. : CÍSAŘ, Jan. Velké měšťanské umění vinohradské. In: *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008.

³² Adolf Šubert na scéně Národního divadla naplňuje představu společenské divadelní funkce, která se zrodila za osvícenství. Pro patricijskou vrstvu udržuje reprezentační měšťanské divadlo "velkého stylu" a s nárůstem finančních problémů otevírá dveře také divadlu zábavného charakteru – tj. především operetě. Podobně činí také na Vinohradské scéně. Model umělecké rozmanitosti repertoáru je z ekonomických důvodů neudržitelný. Po roztržce Adolfa Šuberta s členstvem Družstva nastupuje v roce 1909 na místo ředitele Václav Štech. Za jeho působení v této funkci se problematika zábavného repertoáru nepříliš vysoké úrovně ještě více prohlubuje. Vinohradskému divadlu navíc v této době chybí výrazná režisérská osobnost. Viz: CÍSAŘ, Jan. Velké měšťanské umění vinohradské. In: *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008.

Tolik k nastínění východisek a důležitých aspektů divadelního života konce 19. a začátku 20. století. Pro úplnost ještě dodejme, že přes snahy kritické obce působící mimo Prahu,³³ se v tomto období většina divadelně kritických osobností soustředí právě v pražské metropoli. K těm nejvýraznějším patří F. X. Šalda, Václav Tille a Jindřich Vodák. Na scénu pražské divadelní kritiky vstupuje také mladý básník, který se sice v tomto oboru nemůže plně měřit s předešle jmenovanými personami, přesto je však hodný bližší pozornosti.

³³ Nad průměr vynikali například Josef Merhaut v Brně a Bohumil Polan v Plzni.

3.2. Forma a styl Theerových kritik

Historie Theerovy divadelně - kritické činnosti se začíná psát rokem 1903, kdy v časopise *Česká revue* publikuje svůj první posudek, týkající se premiéry Hilbertova *Falkenštejna* na jevišti Národního divadla. Mezi pozitivy, kterými zahrnuje tragédii po literární a dramatické stránce, se „špičatí“ ostře ironické výtky směrem k předešlým hodnocením díla ze strany svých kritických kolegů a k nedokonalé inscenační výpravě, jíž ovšem věnuje jen pár řádků. V textu poznáváme typické aspekty Theerova psaného stylu, charakteristické pro jeho budoucí kritické postřehy, které bude kromě zmíněného periodika pravidelně zveřejňovat v *Pražském lidovém revue*, *Lumíru* a v *Přehledu*. O soustavné divadelní kritice můžeme mluvit od roku 1905, kdy se stane stálým divadelním referentem *Pražské lidové revue* a *Lumíru*. Do prvně jmenované platformy přispívá osm měsíců,³⁴ do druhé více než dva roky.³⁵ Od podzimu roku 1907 převezme tento úkol v obnovené *České revue*, přesněji *Nové české revue*. Téhož roku začíná psát pravidelné divadelní posudky do *Přehledu*. Svoji pozornost věnuje především repertoáru Národního a Vinohradského divadla, ojediněle také produkci Intimního divadla³⁶ na Smíchově a holešovického divadla Uranie. S divadelně-kritickou činností se definitivně loučí v říjnu roku 1910.

Theerův přístup ke kritizovanému objektu se tak, jako u téměř každého posuzovatele uměleckého díla, odvíjí od jeho preferencí v dané oblasti. Svě výsady, ať už se týkají dramatického či inscenačního hlediska, brání a prosazuje se značnou vehemencí. Více než sto let staré texty prozrazují sebevědomí autora, který má na kvalitu současného divadelního repertoáru a celkovou úroveň divadelního provozu jednoznačný názor. Tvoří si jakýsi ideální obraz dramatu, divadelníka a diváka, ale v praxi shledává více nedostatků než pozitiv. Neznamená to, že by každý jeho výrok byl „jasně mířenou střelou“, útočící na všechny jím viděné „nešvary“ v dramatickém odvětví. I u tak umělecky vyhraněné osobnosti se můžeme setkat s tolerancí vůči dílům a autorům, s nimiž nesdílí estetické či dokonce politické přesvědčení.³⁷

³⁴ Od března 1905 do října 1906.

³⁵ Od dubna 1905 do června 1907.

³⁶ Od roku 1908 neslo tento název Švandovo divadlo na Smíchově.

³⁷ Například v kritice, kterou věnuje francouzské hře s názvem *Manželství z rozvodu*, provozované na jevišti Národního divadla. K autorům (P. Bourget a A. Cury) tohoto kusu se vyjadřuje následovně: „Ačkoli nesdílím jejich politických zásad, nejsem do té míry fanatickým straníkem, abych jejich umělecká díla již předem

Theerovo sdělení je pádné, ale i tento charakteristický rys básnickových kritik má své výjimky. Některé jeho posudky, zvláště ty ve vztahu k režii a herectví, se rozplývají v krátká, nejednoznačná a všeobecná prohlášení, která nám toho o uměleckém výkonu v té či oné disciplíně mnoho určitého neřeknou. Pro autorovu divadelně - kritickou činnost je příznačná skutečnost programového rozhodnutí věnovat se více než jevištnímu provedení především literární stránce dramatického textu³⁸. Naštěstí ne zdaleka vždy toto „předsevzetí“ dodržuje. V roce 1909 v souvislosti s pozastavením se nad hereckými výkony v Kvapilově inscenaci Shakespearova Othella okomentuje svůj „úrok stranou“ tak, že pravidla nejsou než k tomu, aby byla porušována výjimkami, zvláště tehdy, když jsou tyto výjimky tak radostné jako v případě hereckých výkonů ve zmíněné inscenaci.³⁹ Pokud tedy Theer jako kritik neulpí jen na povrchu a zabrousí hlouběji do opomíjené sféry scénických složek, projeví se jeho vnímavost a cit i v oblasti, kterou původně odmítal jako předmět svého profesního zájmu.

Jeho slovník se nevyhýbá výrazům ironie. V některých Theerových kritikách se tato forma vyjádření může jevit jako projev přezíravého pohledu na danou problematiku, ale je také příležitostí k humoru, kterým autor text odlehčuje. Přitom si však nebere servítky a předmětem zesměšnění se tak mnohdy stávají i uznávané divadelní autority.⁴⁰

Dalším způsobem, jak zaujmout pozornost čtenáře, je autorova snaha o netradiční úvod. Respektive takový, který nás do ústřední problematiky zavádí postupně, přes odbočky, jež jsou často osobního rázu.⁴¹

Zpočátku si vyhrazuje právo zaměřovat se pouze na dramata, která považuje za literárně hodnotná. Nejprve toto rozhodnutí deklaruje 19. ledna roku 1906 v *Lumíru* s odvoláním na změnu uspořádání tohoto periodika, která sebou nese potřebu omezení rozsahu divadelní rubriky : „*Tímto číslem počínaje budu si všímati podrobněji toliko zvlášť cenných a*

zatracoval a jako kritik mám za svou povinnost pochopit a vyložit je.“ In: THEER, Otakar. *Národní divadlo. [Paul Bourget a A. Cury – Manželství z rozvodu]* Česká revue 1908-9, 1908, č. 3, s.190

³⁸ Na tento fakt upozorňuje mimo jiné Theerův životopisec A.M.Píša. Viz: : PÍŠA, A.M. *Otakar Theer I.* Praha: Čin, 1928.

³⁹ THEER, Otakar. *Divadlo. [W. Shakespeare - Othello]*. Česká revue 1908-9, 1909, č.4, s.255

⁴⁰ Uštěpačné kritiky se od něho dočká například Václav Kliment Klicpera v referátu, který věnuje jeho hře Česká meluzína: „...*Tři obrazy jsem poctivě vyseděl v přízemí: viděl jsem na jevišti vладыky a zemany, bohatýry a víly, vylévající si na hlavy plné hrnce prostomilých pošetilostí...Česká literární historie tvrdí, že Česká Meluzína byla napsána r. 1847. Mám jisté pochyby. Myslím, že by se její vznik měl odhadovat na základě method užívanych při staroegyptských vykopaninách. Já bych jí od oka hádal 3000 let př. Kr.*“ Viz: THEER, Otakar. *Divadlo. [V.K.Klicpera – Česká meluzína]*. Česká revue 1908-9, 1909, č.5, s.320

⁴¹ Například: „*Sedíme tedy zas na svém starém místě. Letní cesty máme za sebou...Po několika dnech tuláctví chápete, jak příjemnou věcí umění je. Zvlášť dostane-li se vám hned napoprvé díla, které vás unáší z tohoto světa drobných ctižádostí, nevraživosti a intrik jinak, kde jsou lidé krásní ať svojí velkou zlobou nebo velkým dobrem...*“ In:THEER,, Otakar. *Zahájení nového období Národního divadla. Lumír XXXIII, 1904-1905, č.12, s. 576*

zajímavých her, kdežto ostatní budu jen registrovati."⁴² O několik měsíců později formuluje tentýž úmysl v *České revue*: "*V divadelních referátech budu přihlížeti především ku hrám literárně hodnotným. Přejdou tedy co nejstručněji, případně budu ignorovati všechny kusy, jichž literární hodnota byla by příliš nepatrná.*"⁴³ A priori bychom se mohli domnívat, že tento „intelektuálně nadřazený“ postoj vedl referenta k přehlížení jiného než vážného žánru. I když Theer ve svých kritikách často naráží na „zaostalost“ publika, které žádá spíše frašku než tragédii, neodsuzuje komický žánr z principu. Dovede ocenit řemeslnost dobře napsané komedie a pokud se shledává s jejím humorem, projevuje v tomto směru velké nadšení. „Fabrikované“ veseloherní kusy jsou mu však cizí. V souvislosti s roztrpčením nad „zábavními“ tendencemi repertoáru Vinohradského divadla píše v roce 1908 do časopisu *Přehled* následující protest: „*Boj proti frašce na scéně, která má umělecké cíle, je od dob prof. Hostinského jedním ze zásadních bodů české divadelní kritiky. Bylo by na pováženou, kdyby kritika dneška prokázala se nemístně smířlivou tam, kde kritika včerejška mrskala plným právem a s jasným rozmyslem.*"⁴⁴ V průběhu své kritické práce je tedy „nucen“ zabývat se téměř vším, co repertoár pražských scén přináší, včetně ne příliš zdařilých frašek, jež původně odmítal jako součást vlastních divadelně - kritických posudků.

⁴² THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo. [A. Jirásek - Lucerna]* Lumír XXXIV, 1905-1906, č.3, s. 139

⁴³ THEER, Otakar. *Národní divadlo. [H. Bernstein - Zloděj]. Česká revue 1907-8, 1907, č. 2, s. 123*

⁴⁴ THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [T. Bernard – Majorův sluha]. Přehled VI., č. 20, s.349*

3.3.K hereckým výkonům a osobnostem

V úvodní obecné charakterizaci Theerova kritického přístupu jsme se zmínili o jeho neochotě k rozborům jevištní stránky zinscenovaného textu. K hodnocení hereckých výkonů zaujímá poněkud „svěrázné“ stanovisko, které zveřejňuje rovněž v předešle citovaných článcích *Lumíru* a *České revue*: „...*Poněvadž referáty budou nesený zájmem ryze literárním, nebudu oceňovati výkony jednotlivých interpretů, kromě výjimečně zajímavých a důležitých výkonů hereckých.*“⁴⁵ Podobná slova později pronáší v *České revue*: „*Poněvadž pak mi jde v první řadě o literární význam našeho repertoáru, nebudu se tu zmiňovat o jednotlivých hereckých výkonech. Shrnu raději – pokud se k tomu naskytne příležitost – to, co na našem jevišti je pozoruhodno v umění hereckém v stručné profily jednotlivých interpretů.*“⁴⁶ Posledně zmíněný úmysl naplňují Theerovy studie zasvěcené třem hereckým osobnostem, pro jejichž umění nacházel takový obdiv, že se rozhodl překročit hranici stručného hodnocení a podrobit je důkladnějšímu kritickému nazírání.

Předně je to Hana Kvapilová. Theerův nekrolog⁴⁷ věnovaný této moderní herečce je portrétem sensitivní ženy, trpící na jevišti i v životě. V tomto duchu se nese také spisovatelova stať otištěná v *České revue*,⁴⁸ která se vztahuje k vydání její *Literární pozůstalosti*. V nekrologické studii přikládá Theer rovněž své dojmy z osobních setkání s Hanou Kvapilovou. Popisuje hereččin vzhled, gesta a způsob komunikace, v každém jejím projevu spatřuje přemíru jemnosti a bolestného pohledu na svět, který v ní probouzel nedůvěru.⁴⁹ Představuje pro něj jakýsi ženský ideál, ztělesnění půvabu a vlídnosti.⁵⁰ S uznáním hodnotí její literární pokusy, které spisovatelku přivádí také k otevírání některých společenských otázek (... „*hluboký soucit*

⁴⁵ THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo. [Jiráskova Lucerna]* Lumír XXXIV, 1905-1906, č.3, s. 139

⁴⁶ THEER, Otakar. *Národní divadlo.[H. Bernstein - Zloděj]*. Česká revue 1907-8, 1907, č. 2, s. 123

⁴⁷ THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Hana Kvapilová.* Lumír XXXV, 1906-1907, č.6, s. 279

⁴⁸ THEER, Otakar. *O knihách. [Hana Kvapilová - pozůstalost]*. Česká revue 1907-8, 1908, č.8,s. 509

⁴⁹ Zveřejňuje následující vzpomínku: „*Pamatuji si na příklad, jak, před rokem asi, upozorňovala mne na sklepníka, jenž společnost obsluhoval: kterak prý ji pronásleduje nenávisťným pohledem, ač mimo ni nikdo z nás nepozoroval nic.*“ In: THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Hana Kvapilová.* Lumír XXXV, 1906-1907, č.6, s. 279

⁵⁰ Tak jako pro mnohé ztělesňoval Eduard Vojan jistý mužský princip své doby, byla Hana Kvapilová vnímána jako prototyp tehdejšího ženství. Tj. žena bezmocná, vydaná napospas osudu, ale toužící po odhalení ušlechtilosti své duše a vášnivě bolestných citů. V tomto smyslu se o Haně Kvapilové (i o Eduardu Vojanovi) vyjádřil Otakar Fischer. Viz: SÍLOVÁ, Zuzana. O herecké dramaturgii. *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. 2008(23).

s utrpením, velmi živé vědomí společenské i mravní rovnocennosti ženy s mužem“...⁵¹) a s přihlédnutím k osobnostním rysům této citlivé povahy připomíná, že její povídky i básně jsou především výpovědí o ní samé.⁵² K herectví Hany Kvapilové poznamenává: „Její umění, k nevystižení jemné, nemělo ostrých kontur ani ve velkých tazích vedených linií. Bylo jakoby atmosférou, něčím fluidním, hrajícím na konečkách nervů, byla to sordinovaná hudba rozbolavělé dnešní duše.“⁵³ Směrem k „nedefinovatelnosti“ jejího herectví, které vyjadřuje „...vše, čeho si nevšímá příliš zběžný, na vnějšku ulpívající zrak...“,⁵⁴ připojuje ještě jeden poznatek. Přiznává, že mu v paměti nezůstávají ani tak její jednotlivé postavy, jako spíše určité okamžiky („... některý úsměv, některý postoj, slyším některý vzlyk...“⁵⁵). A právě v tom spatřuje „...triumf moderní herečky, interpretující moderní duši: ve vytvoření toho unikavého „čehosi“, co nemá ohraničených tvarů, vytčených linií, co hraje a tříští se sterým niterným rozčeřením, čeho nelze vyjádřit barvou, jako spíše vůní a zvukem.“⁵⁶

Další studii, kterou sám nenazývá portrétem, ale „náčrtem několika rysů herecké tváře“, věnuje Jindřichu Mošnovi - k jeho sedmdesátým narozeninám.⁵⁷ Vidí před sebou řadu Mošnových postav (na rozdíl od Kvapilové), zejména Harpagona, Divíška, Hadriána z Římsů, ale snaží-li se najít nějaký jim společný styl, spojit je formálním společným rysem, nedaří se mu to. Výkony Kvapilové nebo Vojana dle Theera tuto spojující linii mají i u nanejvýš individualizovaných postav, nalézá u nich úsilí o „grandiozitu“ a „symbolické prohloubení“. Nic z toho ovšem nevykazuje Mošna. Jediné, co váže jeho postavy a tudíž i výkony, je jejich „životnost“. U málokterého interpreta jsou figury, které předvádí, tak podobné svým vzorům z reálného života: „Opravdový triumf realismu na jevišti!“⁵⁸ zakončuje Theer svoji úvahu o Mošnově herectví v časopise Lumír.

Rozsáhlejší prostor pro analýzu hereckého umění měl být věnován také představitelce Wildovy Salome⁵⁹ - Ise Grégrové. Rukopisný fragment portréту této členky Národního

⁵¹ THEER, Otakar. *O knihách. [Hana Kvapilová - pozůstalost]*. Česká revue 1907-8, 1908, č.8, s.510

⁵² Tamtéž

⁵³ THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Hana Kvapilová. Lumír XXXV, 1906-1907, č.6, s. 279*

⁵⁴ Tamtéž. Zde v zásadě popisuje jeden z charakteristických rysů tzv. analytického herectví, v němž Hana Kvapilová vynikala po vzoru svých oblíbených herců Moskevského uměleckého divadla- tedy zdánlivě bezděčné jednání, které odhaluje skrytý význam.

⁵⁵ Tamtéž

⁵⁶ Tamtéž

⁵⁷ THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Jindřich Mošna. Lumír XXXV, 1906-1907, č.10-11, s.520*

⁵⁸ Tamtéž

⁵⁹ V Kvapilově inscenaci *Salome*, která se hrála v Theerově překladu. Premiéra se uskutečnila na Národním divadle dne 15.4.1905.

divadla je uložen v archivu⁶⁰ a představuje poměrně podrobnou studii hereččina uchopení několika jejích zásadních rolí.⁶¹

Mimo delší úvahové celky zaměřené na předešle jmenované osobnosti, se Theer v kritikách zmiňuje o hereckých výkonech spíše okrajově. V takových případech se jeho hodnocení jednotlivých interpretů omezuje na jedno nebo dvě souvětí o nepříliš vysoké vypovídací hodnotě. Neznamená to, že by si Theer jako kritik neutvářel přehled o stavu českého herectví. Naopak. Sleduje především vývoj hereckého souboru nově zřízeného Vinohradského divadla, ale také Národního divadla a předměstských scén. Nevyhýbá se tudíž srovnávání jednotlivých ensemblů. Dále ve svých člancích prosazuje, aby se na té či oné scéně dostávalo větší příležitosti jedincům, kteří jsou dle jeho názoru nespravedlivě opomíjeni.⁶² Z druhé strany zase upozorňuje na problematiku soustavného obsazování rolí některými herci, kteří tohoto „privilegia“ nezasluhují. Z toho vyplývá, že řadě interpretů věnuje Theer zvýšenou pozornost, všímá si jejich uměleckého vývoje od role k roli a na tomto základě k nim také ve svých kritikách přistupuje.

Stálým kritickým zájmem provází výkony Eduarda Vojana, kterého bezesporu považuje za jednoho z nejlepších českých herců. Je uchvácen Vojanovým ztělesněním Jiráskova Jana Žižky⁶³. Mnoho pozitivního však neshledává na jeho pozdějším ztvárnění prince Hamleta,⁶⁴ u kterého postrádá „...distingovanost...“.⁶⁵ Vrchol Vojanova umění spatřuje v jiné shakespearovské postavě – v Shylockovi.⁶⁶ Je přesvědčen, že Vojanovou interpretací benátského kupce, musí utichnout všechny dobové polemiky o tom, zda jde o tragickou či komickou postavu: „...*Při výkonu, jaký byl jeho, zapomínáte na směšné kontroverze*

⁶⁰ Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

⁶¹ V České revue byl však Theerem publikován standardně dlouhý článek, který je vázán k odchodu Isy Grégrové z první pražské scény. Oproti zmíněnému rukopisu postihuje zveřejněný text umění této herečky podstatně méně analyticky. Viz: THEER, Otakar. *Národní divadlo. [Dne 11. dubna rozloučila se s naší scénou Isa Grégrová...]*. Česká revue 1907-8, 1908, č.8, s. 506

⁶² Například v recenzi inscenace Vinohradského divadla s názvem *Život volá* (Arthur Schnitzler): „...*Nejnepochopitelnější však je tato věc: tři členové divadla, kteří, přes nečasté objevení se na scéně, projevíli vždy osobité pojetí – míním dámy Beníškovou a Šíblovou a p. Bolešku – právě tito tři jsou nejméně zaměstnáváni. Dobrého pomálu, myslí si asi správa divadla.*“ Viz: THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [A. Schnitzler – Život volá]*. Přehled VI., č. 18, s.427

⁶³ V Kvapilově inscenaci *Jan Žižka* jejíž premiéra se odehrála 4.7.1903 v Národním divadle. Viz: THEER, Otakar. *Umění. Činohra v Národním divadle. Jiráskův Jan Žižka – Paullův Nový clown*. Česká revue VI., č.10, s. 906-908

⁶⁴ V Kvapilově inscenaci *Hamlet* jejíž premiéra se odehrála 25.1.1905 v Národním divadle. Viz: THEER, Otakar. *Divadlo. [W.Shakespeare - Hamlet]*. Pražská lidová revue I., č. 1, s.37

⁶⁵ Tamtéž

⁶⁶ V Kvapilově inscenaci *Benátský kupec* jejíž premiéra se odehrála 6.10.1909 v Národním divadle.

*aestetiků*⁶⁷ divadelních, přoucí se o to, zda-li Shylock je postava tragická či komická: je vám tu jasno, že stojíte tváří v tvář člověku milujícímu a nenávidějícímu, zraněnému a zraňujícímu, který přes svou kastovní inferioritu ční intelektem vysoko nad ty floutky bez mozku, kteří jej obklopují“.⁶⁸ Na Vojanově Shylockovi si také cení, že se v gestu a v tónu řeči nesnižuje k obvyklým stereotypům, kterými jsou postavy Židů na divadle provázeny. K Theerem chváleným výkonům tohoto herce ještě přiřadíme Mefistofela v Goethově Faustovi.⁶⁹ Dábel v jeho podání je pro básníka příjemným překvapením, které jen potvrzuje velké rozpětí Vojanova herectví. Obsazení Karla Želenského do titulní role Goethovy tragédie ovšem považuje za „...trapné nedorozumění...“.⁷⁰ V jeho Faustovi viděl spíše postavu z operety než hrdinu filosofického dramatu.⁷¹ A Markétka Hany Kvapilové - jindy tak obdivovaná herečka působila dle básníkových slov více jako vážná žena než naivní děvče.⁷²

Skrze divadelní kritiku hovoří o hereckých nedostacích, které považuje za hodné „nápravy“. Nejednou formuluje zásadní výtku vůči ledabylému řečnickému projevu, jehož výsledkem je skutečnost, že na scéně není hercům pořádně rozumět. V daném ohledu soudí, že od úmrtí velkého kritika tohoto „nešvaru“ - Jana Nerudy se toho v prvním desetiletí 20. století mnoho nezměnilo: „Neruda měl často příležitost kárati u jednotlivých herců nedostatek pile a opravdové umělecké vážnosti. Nedostatečná kultura a nepatrná úcta k řeči jsou výtky, jichž se u něho často dočítáme, a leckterá z nich dala by se aplikovati i na mnoho z dnešních herců, byť i byli členy našeho nejpřednějšího divadla.“⁷³

Pro Theera jako básníka představuje zásadní otázku v rámci hereckého přednesu zejména správnost deklamace veršů. Negativní hodnocení její úrovně na domácím jevišti se zároveň pojí s jeho požadavkem na divadelní dramaturgii. „Mám totiž až k nerozumu rád verše ...Ale na naší scéně lze si je poslechnout sotva několikrát do roka“,⁷⁴ píše roku 1905 v recenzi, v níž s povděkem vítá Vrchlického *Námluvy Pelopovy* na repertoáru Národního divadla.

⁶⁷ Zde zcela jistě naráží na Nerudovu stat' z roku 1865 s názvem Shylock Clown či Jidáš Machabejský (In: NERUDA, Jan. *České divadlo* 2. Praha: Československý spisovatel, 1951.) Zde se Jan Neruda vymezuje vůči Rudolfovi Valdekovi, jehož názorem bylo, že Shylock není postavou tragickou, ale komickou (spíše clownem).

⁶⁸ THEER, Otakar. *Divadlo. [W.Shakespeare – Kupec benátský]*. Česká revue 1909-10, č.2, s.126

⁶⁹ V Kvapilově inscenaci Faust, jejíž premiéra se odehrála 28.10.1906 v Národním divadle.

⁷⁰ THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo. [J.W.Goethe - Faust]*. Lumír XXXV, 1906-1907, č.1, s. 34

⁷¹ Tamtéž

⁷² „...Za naivními úlohami, jež pí. Kvapilová občas hraje, prokmitá zralost plně cítící ženy, u níž naivita není na místě, poněvadž si ji příliš hluboce uvědomuje...Mezi Markétkou plnou štěstí a stíženou nejkrutší bolestí není u ní význačného rozdílu. V obojím je to vážná žena (ne děvče).“ Theer se zde patrně snaží taktně naznačit také fakt, že Kvapilové bylo v této době už 46 let, tudíž i svým věkem byla postavě mladé dívky vzdálena.

⁷³ THEER, Otakar. *Nerudovy úvahy a studie o divadle*. Česká revue 1907-8, č. 1, s. 36

⁷⁴ THEER, Otakar. *Zahájení nového období Národního divadla*. Lumír XXXIII, 1904-1905, č.12, s. 576

Neschopnost českých herců ovládat disciplínu náležitého básnického přednesu přisuzuje zejména faktu malého repertoárového zastoupení her psaných veršem (vyjma Shakespeara). Ještě důrazněji se k tomuto tématu vyjadřuje v recenzi,⁷⁵ věnované již zmíněné Kvapilově inscenaci Goethova *Fausta*. Dokazuje, že po kvantitativní stránce je mezi prosou a poezií na našem jevišti takový nepoměr, že herec⁷⁶ zkrátka nemá šanci si technické ovládní rytmičké mluvy osvojit.⁷⁷ „Vedle ušlechtilého pathosu slova nedostává se většině našich herců také ušlechtilého pathosu gesta“,⁷⁸ zní další jeho výtku. Co přesně tímto tvrzením myslí, respektive co považuje za pohybovou „manýru“, s kterou se jako divák opakovaně u herců setkává, rozvádí následujícími slovy: „Vžili se tak do moderního zmalichernění individuality, že tam, kde jde o kresbu osobnosti velké svým chtěním, vypovídají jim síly službu. Jaké tu zbytečné a falešné nadsazování, jaké to emfatické bití se v prsa, výkruty, vzpažování rukou! Máte dojem, jako byste stáli v tělocvičně a dívali se na prostocviky“.⁷⁹

⁷⁵THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo. [J.W. Goethe - Faust]*. Lumír XXXV, 1906-1907, č.1, s. 34

⁷⁶ Jako ukázkový příklad jmenuje Karla Želenského v roli Fausta. Herec, který podle jeho názoru jinak zdařile ovládá prózu, zde nedovede verš ani zřetelně přednést: „Kolik jeho veršů padlo, jak se říká, pod stůl!“, povzdychne si v recenzi k této inscenaci. Viz: THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo. [Goethův Faust]*. Lumír XXXV, 1906-1907, č.1, s. 35

⁷⁷ „Podívejte se na výkaz dramatických novinek, provozovaných na Národním divadle od 28. prosince 1904 do 6. prosince 1905: mezi 17 je toliko jediná psaná veršem. Jak lze si osvojit technické ovládní rytmické mluvy, když, jak z uvedeného lze souditi, jednotlivci připadne sotva za 2-3 roky jednou úloha nenapsaná prosou? Ale právě v nich jeví se každý nedostatek v čistotě řeči, jenž u moderního konverzačního kusu často se přehlédne. Nedostatek kultury slova je nehodný naší scény a nutno na něj upozorniti.“ Viz: THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo. [J.W. Goethe - Faust]*. Lumír XXXV, 1906-1907, č.1, s. 35

⁷⁸ Tamtéž

⁷⁹ Tamtéž

3.4. K režii

Pokud se Theer ve svých kritikách jevištních kusů dotkne režijního umění, obvykle jej zhodnocuje jen lakonickým vyjádřením o míře jeho zdařilosti. Nad pouhé konstatování, zda byla režie méně či více „zdařilá“, povyšuje některé své úvahy nad režijní dovedností Jaroslava Kvapila. A to z prostého důvodu. Ve své době totiž Kvapila považuje za jediného režiséra, hodného tohoto označení. Není proto divu, že o několik let později se má stát právě on režisérem jeho Faethonta.

Kvapilovy inscenace nazývá velkými pražskými divadelními událostmi. Navštěvuje jejich generální zkoušky a jako divadelní referent doporučuje tuto zkušenost také svým čtenářům, jelikož právě tehdy lze vidět tohoto „kouzelníka režie“, jak „...ve svém čarodějném zámku, cituje duchy divadelního záhrobní, a z průsvitné tváře Ibsenovy, Shakespearovy či Schillerovy, vyvolává její tajemství.“⁸⁰ S radostí shledává, že výpravy jeho her nejsou pouhou šablonou, ale výsledkem tvůrčí duše. Z tohoto hlediska je zapotřebí upozornit, že Otakar Theer nebyl velkým příznivcem jevištního naturalismu: „...naše divadelní esthetika má útrpný úsměv pro fotograficky věrný scénický rámec a žádá si nové divadelní iluze, jemněji a prostěji stilisované“, píše v lednu roku 1910 do České revue.⁸¹ Proto chválí, že Kvapilovým úmyslem není naturalistická autentičnost scény a že k dosažení svých režijních představ volí co možná nejprostší jevištní prostředky.⁸² „V jeho scénování není rušivých podrobností, vše cílí ku jednotnému náladovému zabarvení...“, ⁸³ charakterizuje důležitý rys Kvapilova uměleckého přístupu.

Přestože má Theer jako téměř programový odpůrce Williama Shakespeara jiné dramaturgické představy než jeho činorodý inscenátor Jaroslav Kvapil, dokáže ocenit, jakým způsobem přibližuje tohoto alžbětinského dramatika domácímu publiku. Za obzvláště přínosné považuje režisérovo vysvobození Shakespeara „...z pout romantické šablony...“, ⁸⁴ podle Theera pro dnešního diváka příliš vzdálené a v opozici k jeho současnému cítění. Ve výše citovaném

⁸⁰ THEER, Otakar. *Divadlo. [F.Schiller -Valdštejn]*. Česká revue 1909-10, č.4, s.254

⁸¹ Tamtéž

⁸² V tomto smyslu hodnotí například Kvapilovo scénování Schillerova *Valdštejna* na scéně Národního divadla (premiéra: 27.11.1909): „Při díle do té míry historicky zabarveném jako je *Valdštejn* číhá na režii tisíc pastí, aby se zpronevěřila svým cílům a přecpala jeviště starými rekvizitami, jež dle divadelních názorů platí za autentické. Pan Kvapil dovedl se i tomuto nebezpečí vyhnouti.“ Viz: THEER, Otakar. *Divadlo. [F.Schiller - Valdštejn]*. Česká revue 1909-10, č.4, s.256

⁸³ Tamtéž

⁸⁴ THEER, Otakar. *Divadlo. [W.Shakespeare – Kupec benátský]*. Česká revue. 1909-10, č. 2, s.125

článku, holdujícímu Kvapilově umění, podrobně popisuje princip tzv. shakespearovského jeviště (dělicí scénu na přední a zadní plán), kterého Jaroslav Kvapil užíval po vzoru dvorního divadla v Mnichově.⁸⁵

Co považuje v rámci Kvapilova režijního umění za jednu z nejdůležitějších věcí, je jeho práce s herci, která splňuje kritérium vhodného výběru představitelů konkrétních rolí. Podle Theera vede Kvapilův inscenační rámec k těm nejlepším hereckým výkonům, jejichž východiskem je netradiční přístup, vymaňující ze šablony zažité představy o interpretaci různých dramatických postav. Příkladem uvádí výborný Vojanův výkon v Othelovi nebo v úloze Shylocka. Co však Jaroslavu Kvapilovi prostřednictvím svých divadelních referátů vyčítá, je jeho nezáměr o moderní francouzskou produkci, jelikož v roce 1910, kdy se probírá jeho režisérskou činností za poslední čtyři roky, nenachází v počtu jím uvedených her ani jedinou z této sféry.⁸⁶

⁸⁵ Na tomto místě pojmenovává hlavní principy Kvapilových shakespearovských inscenací, jako je vyvolávání dojmu různých perspektivních hloubek, reliéfní scéna, stavění herců před velké plochy atd.

⁸⁶ THEER, Otakar. *Divadlo. [F.Schiller -Valdštejn]*. Česká revue 1909-10, č.4, s.255

3.5. Dramaturgické požadavky

Stojíme tedy na prahu Theerových dramaturgických představ, ve kterých hraje francouzská divadelní tvorba podstatnou roli. V Evropě na přelomu 19. a 20. století zastává francouzská literatura a kultura důležitou pozici obecně. Výsledky jejího vlivu na ostatní země lze sledovat ve spoustě uměleckých oblastech – počínaje architekturou, jejímž konkrétním příkladem může být urbanistický rozvoj Prahy, která se v dané době začíná architektonicky modernizovat po vzoru francouzské metropole. V kontextu českého prostředí je inspirace francouzským uměním mimo jiné vnímána i ve smyslu „obraný“ vůči rozpínavosti německého vlivu.⁸⁷

Otakar Theer se jako velký frankofil považuje za znalce dramatiky z kulturní oblasti, již pravidelně navštěvuje a díky této skutečnosti si přináší rovněž mnohé poznatky o zdejších divadle.⁸⁸ Svoji „didaktickou“ stránku mají nejen jeho studie vztahující se k osobnostem francouzského dramatu, ale také běžné divadelní referáty. Téměř vždy věnuje několik řádek poučení domácímu publiku, které seznamuje se společensko-kulturním rámcem, v němž daná díla vznikají, s uměleckými tendencemi jejich autorů a se současným stavem francouzského divadelnictví, pokud jde o poslední novinky tamního repertoáru.

O francouzskou hru není na českém jevišti již několik desítek let nouze.⁸⁹ Podle Theera je však problém v selekci, ne v nedostatku. V roce 1910 píše: „...nelze se diviti, stal-li se u nás

⁸⁷ PYTLÍK, Radko. *Na přelomu století*. Praha: Československý spisovatel, 1988.

⁸⁸ Za pozornost stojí jeho studie s názvem *Pařížská divadla (Zima 1902 - jaro 1903)*, v níž na základě svých cestovatelských poznatků seznamuje čtenáře s jednotlivými pařížskými divadly (Odéon, Comédie-Française, divadlo Sarah Bernhardt, divadlo Châtelet, Porte St. Martin atd.), s jejich architekturou, repertoárem a s několika klíčovými divadelními osobnostmi. Poukazuje na odlišnosti českého a francouzského divadelního provozu. Rozdíly nachází jak na jevišti (například ve vysoké úrovni přednesu francouzských herců), tak v hledišti. Podrobně popisuje chvíle, které prožívá francouzský divák před začátkem představení od jeho příchodu do divadla až po zdvižení opony. Pochvaluje si disciplinovanost obecnstva – nevznikají zde žádné tlačence před kasou se vstupenkami, jakmile se začne hrát, hlediště náhle utichne a s úctou naslouchá hercům na jevišti. Vidí ale také nedostatky. Například rozdíl mezi obecnstvem sedícím v parteru a diváky na nejvyšších galeriích. Tam se obvykle „...cukrárny a ochutnárny, zřízené s přepychem pro obecnstvo v přízemí a na balkonech, mění...ve veliké „bary“, kde se odhazují slupky pomerančů klidně na podlahu...“. Tento exkurz do pařížských divadel zveřejňuje v roce 1903 v České revue. Viz: THEER, Otakar. *Pařížská divadla*. Česká revue VI., č.10, s. 911-921

⁸⁹ Linie francouzské konverzační komedie a komedie mravů, tvořila jeden ze základních pilířů repertoáru Prozatimního divadla (1862 – 1883). Mezi uváděné autory patřili například E. Scribe, V. Sardou, A. Dumas ml. a další. Také někteří domácí autoři psali svá dramata po vzoru francouzské konverzační komedie – sem patří zejména historické veselohry Emanuela Bozděcha (Z doby kotilionů, 1867; Zkouška státníkova, 1871; Světa pán v županu, 1876). Jan Neruda, provázející Prozatimní divadlo vytrvalou reflexí, hleděl na francouzskou konverzační komedii jako na užitečnou hereckou školu, která umělce naučí mluvit (resp. srozumitelné výslovnosti) a pohybovat se v prostoru jeviště.

francouzský repertoár jakousi děvečkou pro všecko. Od sensačního dramatu soudního až po komedii nejlehčího zrna, všechna naše spotřeba běžného divadelního zboží děje se u nás z francouzského repertoáru, bez výběru či spíše podle výběru říšských německých divadel a celá ta řada her, prováděných navyklou rutinou, utápí v záplavě své prostřednosti některá ta opravdu hodnotná díla francouzského divadla... O kolik nových divadelních dojmů byli bychom bohatší, ať už jde o francouzskou klassickou tragédii či o moderní francouzské drama“!⁹⁰ Ze současných francouzských autorů vyzdvihuje například Octava Mirbeau⁹¹ a Paula Claudela.⁹² Ze starší generace Henriho Becquea.⁹³ Je zastáncem tzv. comédie rosse,⁹⁴ za jejíhož erbovního představitele považuje kromě posledně zmíněného autora také Alberta Guinona (s jeho komedií s názvem *Jho*), kterému v roce 1909 věnuje obsírnou studii v časopise Lumír.⁹⁵ Kritickou shovívavost projevuje vůči Alfredu Capusovi, jehož komedie jsou k vidění na jevišti Národního i Vinohradského divadla.

Z celého období francouzské dramatiky je mu však nejbližší tvorba 17. století. Francouzskou klasickou tragédií provází Theerův dlouholetý obdiv, který by se dal téměř nazývat kultem. V pomyslné žánrové hierarchii pro něho představuje vrchol jak po obsahové tak po formální stránce. Hrdinskost, vznešený pathos, adorovaná vůle, přísný zákon tří jednot, to jsou hlediska, pro která ctí Theer díla francouzského klasicismu. Když Theer v České revue vznášel předešle citovanou výtku směrem k absenci francouzské klasické tragédie na repertoáru pražských scén, myslel tím především na Pierra Corneille. Hlubší zamyšlení nad jeho tvorbou a nad tím, čím může současného diváka oslovit, předkládá ve své studii z roku 1906 s názvem *Pierre Corneille a vznik francouzské tragédie*⁹⁶ : „Z každé jeho scény tryská cosi, čeho se nám dnes tolik nedostává: touha po velikosti, po sebepřekonání“.⁹⁷ V této souvislosti dokonce neváhá Corneille přirovnat k dalšímu jím uznávanému autorovi – Henriku Ibsenovi. I když sám připouští, že se tato komparace na první pohled dvou rozdílných uměleckých osobností může jevit poněkud zvláštní, spatřuje společný rys zvláště

⁹⁰ THEER, Otakar. *Divadlo. [F.Schiller -Valdštejn]*. Česká revue 1909-10, č.4, s.255

⁹¹ V roce 1905 byl v Národním divadle uveden jeho *Zloděj filosof* v režii Josefa Šmahy (premiéra: 24.8.1905). Podle Otakara Theera se však nejednalo o nejšťastnější volbu k prvnímu představení tohoto autora na scéně Národního divadla, jelikož *Zloděje filosofa* řadí k jeho nejslabším dílům. Viz: THEER, Otakar. *Zahájení nového období Národního divadla*. Lumír XXXIII, 1904-1905, č.12, s. 578

⁹² Poprvé je tento autor na Národním divadle uveden hrou *Zvěstování* (1912), dne 6.2.1914. Tedy v době, kdy již Otakar Theer není divadelním referentem.

⁹³ Jeho komedie *Pařížanka* je uvedena v roce 1908 ve Vinohradském divadle. O její premiéře Otakar Theer referuje v časopise Přehled. Viz: THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [H.Becque - Pařížanka]*. Přehled VI., č. 37, s. 627

⁹⁴ Typ hořké komedie, kterou koncem 19. století představil André Antoine ve svém *Théâtre Libre*.

⁹⁵ THEER, Otakar. *Albert Guinon*. Lumír XXXVII, 1908-1909, č.9, s.398-408

⁹⁶ THEER, Otakar. *Pierre Corneille a vznik francouzské tragédie*. Lumír XXXIV, 1905-1906, č.9, s.416-422

⁹⁷ Tamtéž. Zde se hlásí Theerův kult heroismu, který později vyvrcholí v jeho dramatické básni *Faethont*.

v tom, že jejich hrdinové jsou hnáni „... na nejvyšší vrcholky vůle, tam, kde vládne čisté chtění, neposkvrněné, bez kompromisů“.⁹⁸ Otakar Theer je přesvědčen o nezbytné potřebě návratu ke Corneillovu dílu, jako přirozenému důsledku divákovy „disgustace“ z určitých linií soudobé dramatiky : „A toho večera až dnešní člověk odejde důkladně znechucen z tzv. moderního divadla, z jeho náladůstkářství, z jeho drobných genrových obrázků, z jeho nesnesitelné plebejsky nízké erotiky, až jeho srdce zatouží po velikosti a hrdinství, tehdy sáhne po oněch knihách. A tehdy nastane Corneillovo vítězství.“,⁹⁹ píše ve zmíněné studii. Za nejlepší Corneillovo dílo považuje *Polyeucta*. V roce 1908 pokládá ve vztahu k tomuto dramatu v *České revue* následující uštěpačnou otázku: *Najde se u nás proň oddaný překladatel a vyjde naše první scéna velkému Francouzovi XVII. století vstříc aspoň s tou ochotou, kterou tak bohatě splácí jeho frašky písícím soukmenovcům století XX. ?*¹⁰⁰ O čtyři roky později sice *Polyeucte* vychází v českém překladu Otokara Fischera¹⁰¹, ale jevištního provedení se ani na jedné pražské scéně nedočká.

Do přímého protikladu ke Corneillovi staví Williama Shakespeara. Theerem upřednostňovaný pevný řád dramatických děl francouzských klasiků je v naprostém rozporu se svobodou Shakespearovy kompozice¹⁰². Otakar Theer se nikdy nevzdá přesvědčení o přemíře Shakespeara na domácím jevišti na úkor francouzské klasické tragédie. Během své kritické činnosti věnuje tvorbě „největšího z dramatiků“ nejednu jízlivou poznámku. Protiví se mu pietní přístup k všeobecně uznávaným autoritám, které podléhají vážnosti, ale zřídka kdy přísné kritice. Shakespearovy tragédie jsou dle Theerova názoru přeceňovány a to především kritiky, kteří zkoumají každé jeho slovo do nejmenších podrobností, píší celé folianty o tom, jak má divák hledět na tu či onu scénu hry, a tím její smysl spíše zatemňují než objasňují.¹⁰³

Všechny předešle zmíněné faktory, které posilují Theerovu averzi k tragické části Shakespearova díla, nejlépe vystihují slova, pronesená v roce 1907 v Lumíru: „*Vztah k jeho tragédiím je pro mne příliš prostředkován, je mi otráven všemi těmi citáty, které si z něho vypůjčovaly katedry i redakční bureaux, všemi napodobeninami, jež straší v romantickém*

⁹⁸ Tamtéž

⁹⁹ Tamtéž

¹⁰⁰ THEER, Otakar. *Oresteia*. Česká revue I., č.4, s. 232

¹⁰¹ První přeložené části posílá k posouzení právě Otakaru Theerovi, jež pochopitelně tuto Fischerovu práci považuje za mimořádně záslužnou a doufá skrze ni ve vytoužené rozšíření obzoru českého repertoáru : „*Bude to zase krok dále v heroizaci našeho repertoáru a mimo to bude rozšířen aspoň trochu zájem o přísně krásnou formu tragédie. Však znáš moje názory o tom!*“, píše Otakaru Fischerovi v dopise z 1. července 1911. *Polyeucte* se však na jevišti Národního ani Vinohradského divadla neobjeví.

¹⁰² Shakespeare dramatické jednoty ve většině svých hrách nedodržuje.

¹⁰³ Tak se vyjadřuje v roce 1905 v kritice věnované Shakespearovu Hamletovi na scéně Národního divadla. Viz: *Pražská lidová revue*. I(1).

divadle, a pyramida obligátního obdivu tlačí mi šij tak, že ve mne vše volá, abych se vzepřel.“¹⁰⁴ Zcela jinak však hodnotí Shakespearovy komedie, které nazývá opravdovým uměním: „Za jeho hry jako je *Sen noci svatojánské* a *Zimní pohádka* a některé z jeho komedií rád dám všechny jeho tragédie a historické hry, *Jindřicha IV.* vyjímaje. Pravý Shakespeare, to zázračné perlivé víno, vždy opojné, tryskající novými a novými zášlehy, je pro mne v těchto dílech“.¹⁰⁵ Přes Theerův respekt ke komediím tohoto renesančního dramatika, shledáváme v jeho kritikách různé impertinentní poznámky směrem k výstavbě těchto kusů. Například u charakteristiky jeho oblíbené hry *Mnoho povyku pro nic*, jejíž techniku hodnotí jako „primitivní a zastaralou“ (výsledek však nazývá „divadelním požitekem“¹⁰⁶). Neubráníme se tak pocitu, že i v ohledu veseloher považuje Shakespeara spíše za jakéhosi geniálního „diletanta“, jehož komediální umění „...se vám zdá absurdním, ale které milujete, které musíte milovat“.¹⁰⁷

Z hlediska formy, která je pro Theera ve vnímání dramatického díla nanejvýš důležitá, je logické, že ve svých preferencích klade po bok francouzské klasické tragédie tragédii antickou¹⁰⁸, kterou by rád viděl na jevištích častěji. Velkou divadelní událostí je pro něho uvedení Aischylovy trilogie *Oresteia*¹⁰⁹ na Národním divadle v roce 1907. Na základě pozitivního dojmu, který si odnáší z Kvapilovy inscenace, zveřejňuje zhruba o dva měsíce později v České revui svoji studii,¹¹⁰ která se týká nejen tohoto starořeckého díla, ale také nutnosti oživení zájmu o antické drama, jež by mělo být pevnou součástí divadelního repertoáru. V dané věci píše o čarovném kruhu realistického divadla, v jehož zajetí se podle něho nachází pražské scény a o obecnstvu, které „kolotá“ v úzkém kruhu několika vzorů. I v tomto případě si neodpustí výčitku směrem k Shakespeareovi a k jeho tragédiím, které jsou na jevišti na rozdíl od antické tvorby trvale k vidění a „...platí za vzor tragédie vůbec“.¹¹¹

¹⁰⁴ THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo. [Dlouhotrvající mrazy a prudké vánice měly...]* Lumír XXXV, 1906-1907, č.6, s. 282

¹⁰⁵ Tamtéž

¹⁰⁶ Tamtéž

¹⁰⁷ Tamtéž

¹⁰⁸ Antická tragédie byla pro francouzské klasicistní tragiky velkým vzorem. Proslulé pravidlo tří jednot antika neznala, jelikož bylo formulováno až v 16. století osobnostmi jako byl překladatel Aristotelova díla Vincenzo Maggi nebo francouzský básník Jean de la Taille. Aristoteles podává ve své *Poetice* jistá doporučení, která antické tragédie vcelku dodržují. Pokud se například nejednalo o trilogii, k uskutečnění tragédie skutečně vystačil jeden oběh slunce. Většina tragédií také nepotřebuje změnu místa, ale i zde můžeme najít výjimky (Aischylos – Peršané atd.). K jednotě děje dodejme, že Aristoteles definoval tragédii jako zobrazení ukončeného a uceleného děje, který má začátek, střed a konec. Viz: STEHLÍKOVÁ, Eva. *Antické drama*. Praha: Karolinum, 2005.

¹⁰⁹ V Kvapilově inscenaci *Oresteia* jejíž premiéra se odehrála 29. 11. 1907 v Národním divadle.

¹¹⁰ THEER, Otakar. *Oresteia*. Česká revue I., č.4, s.226-232

¹¹¹ Tamtéž

Theerovým přáním tedy je, aby antické drama spolu s díly francouzského klasicismu vyvážilo repertoárovou převahu realistického dramatu a shakespearovské romantiky.

Částečně jsme se tu již dotkli básníkovy požadavku, aby divadelní scény dávaly více prostoru pro dramaturgii psanou veršem: „...*Prosa tu má skoro výhradní vládu, je bližší naší dnešní zánici neschopné pohodlnosti. A tak verš - ta sladká mluva tragiků všech věků od Euripida k Racinovi, od Shakespeara ke Goetheovi - bude, půjde-li se za želví nákloností našeho obecnstva, čím dál tím řidší*“, ¹¹² postěžuje si v Lumíru v roce 1905. Ptá se, proč například divadelní dramaturgie nesáhne častěji po dílech Jaroslava Vrchlického (konkrétně apeluje na uvedení jeho hry *Smrt Odyssea* ¹¹³), nebo Julia Zeyera, z jehož dramatického díla nebylo dosud podle Theera vyscénováno vše, co by toho zasluhovalo. Tvorba pozdních romantiků byla Theerovi blízká. Jako její zastávce se těžce smířoval s tím, že se jí na českém jevišti nedostává většího prostoru. Naplňovala jeho estetické představy o divadle, které povznáší krásou básnického slova.

Se snahami o obrodu poezie ve vztahu k dramatickému umění souvisí „projekt“, na němž se také sám Theer podílel. Jedná se o tzv. *Lyrické divadlo*, amatérské uskupení, založené z iniciativy architektů Ladislava Machoně a Pavla Neriho (vl. jm. Pavel Kropáček). ¹¹⁴ Svoji činnost zahájilo v dubnu roku 1911 ¹¹⁵ recitačním večerem, který byl uveden proslovem Otakara Theera. Úvodní slovo poskytlo Theerovi prostor pro vyjádření svých nepříliš pozitivních dojmů ze směřování současného divadla. Snahy Lyrického divadla definoval v opozici k divadlu, které sám nazývá „běžným“. Na to, co je tzv. běžným divadlem dneška, odpovídá: „*Divadlo mravoličné, kreslicí úzký úsek společenského rozvrstvení, portrétní nebo tepající každodenní lidské vášně a vztahy, typy a zápletky...lze bez obtíží postřehnouti, jak mocně je ovládáno zájmem o průměrně lidské, jak jeho dramatická technika, ať dikcí či volbou problémů je podmíněna týmiž předpoklady, z nichž vyrostl realistický román*“. ¹¹⁶ Zároveň připouští, že program Lyrického divadla se nebude vyhýbat „...*hrám, vzatým ze skutečnosti*...“, ¹¹⁷ pokud ovšem tato skutečnost nebude „...*jen šedým obkreslováním, nýbrž jejím lyrickým stupňováním a prolnutím*“. ¹¹⁸ Pojem „lyrický“ je tu chápán v širokém smyslu.

¹¹² THEER, Otakar. *Zahájení nového období Národního divadla*. Lumír XXXIII, 1904-1905, č.12, s. 576

¹¹³ Toto přání se mu splní o tři roky později, kdy je *Smrt Odyssea* uvedena na Národním divadle v režii Florentina Steinsberga (premiéra: 03.09.1908)

¹¹⁴ ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadelní encyklopedie: Lyrické divadlo* [online]. [cit. 2018-03-14]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Lyrické_divadlo

¹¹⁵ Tedy v době, kdy Otakar Theer divadelním kritikem již není.

¹¹⁶ THEER, Otakar. *Lyrické divadlo. Přehled 1909/10*, č. 9

¹¹⁷ Tamtéž

¹¹⁸ Tamtéž

Podle Theera nejde jen o určitou formu díla – tedy psaného veršem, ale o všechny výsledky dramatického umění, které vyjadřují lidské nitro rozmanitěji, vznosněji a celistvěji, než činí tzv. běžné dnešní divadlo.¹¹⁹ Činnost *Lyrického divadla* však neměla dlouhého trvání a skončila brzy po svém zahájení. Dne 8.4.1911 se ve smíchovském Intimním divadle uskutečnil jediný dramatický večer, na němž zazněla Zeyerova lyrická hříčka *Láska div* a hra Jiřího Karáska ze Lvovic *Sen o říši krásy*.¹²⁰

Produkce současné původní české dramatiky nebyla Theerovi lhostejná. Velmi nelibě nesl například fakt, že scéna nově vystaveného Vinohradského divadla zdaleka neplní své předsevzetí ohledně dopomáhání na jeviště českým autorům: „*Po čtyřměsíčním trvání vyscenovala dvě novinky, p. Vrchlického Godivu a Štechův Deskový statek. Hru p. Dvořákovi*¹²¹, která jak se tvrdí, prozrazuje slibný dramatický talent, přepustilo Městské divadlo Národnímu. A tak v tomto směru je posavadní výsledek nového divadla hubený, volající po nápravě“,¹²² píše v roce 1908 do České revue.

Theerovy posudky, ve kterých se pouští do retrospektivních úvah o naší scéně, potvrzují jeho zde již několikrát zmíněný odsudek realismu. První programově realistickou inscenací jsou Stroupežnického *Naši furianti*, jejichž premiéra se uskutečnila dne 3.5.1887 v Národním divadle. Vyjadřuje-li se Otakar Theer v roce 1907 v tom smyslu, že se naše domácí scény stále nemohou vymanit z čarovného kruhu realistického divadla (viz str. 31), pak za největšího viníka považuje právě Ladislava Stroupežnického. Pro vesnické drama, které má, jak sám říká, „...v Stroupežnickém svého smutného patrona...“¹²³ nenalézá velkého pochopení. Tento „...písečný úhor pravdivosti...“¹²⁴ (míní tím vesnické drama), je dle něho protikladem veškeré skutečně dramatické koncepce. Velmi kritický je také k dalším představitelům realismu - Matěji Anastazii Šimáčkovi a Františku Adolfu Šubertovi- jejichž hry se po dobu Theerovy kritické činnosti objevují na repertoáru Národního i Vinohradského divadla.

Básnickových pochvalných slov se ve vztahu k původní produkci dostává především dílům, u nichž spatřuje snahu o hlubší psychologickou kresbu figury a tento nárok mohlo realistické

¹¹⁹ Tamtéž

¹²⁰ Herecky se na tomto večeru podíleli: V. Novák, J. Steimar, B. Vrbský a M. Piskáčková. Viz: ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadelní encyklopedie: Lyrické divadlo* [online]. [cit. 2018-03-14]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Lyrické_divadlo

¹²¹ Míneha Dvořákova hra *Kníže*, která měla premiéru dne 22.10.1908 v Národním divadle.

¹²² THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [Scéna, která mezi hesly...]*. Česká revue 1907-8, č.5, s.446

¹²³ THEER, Otakar. *Divadlo. [Byla-li minulého měsíce...]*. Česká revue 1908-9, č.4, s.255

¹²⁴ Tamtéž

drama se svými postavami na pomezí individua a typu splňovat stěží.¹²⁵ Na scéně Národního divadla proto s povděkem vítá Hilbertovo realisticko-psychologické drama *Vina*, jako i jiné hry tohoto autora, zejména *Falkenštejna*. Soustavně sleduje dramatickou tvorbu Aloise Jiráska a Viktora Dyka. Specifickou pozornost věnuje dramatikovi F.X.Svobodovi. Od března do května roku 1908 je v *Divadelním listě Máje*¹²⁶ otiskována Theerova rozsáhlá studie s názvem *O dramatické tvorbě Fr. Xav. Svobody*. Poněkud paradoxně vzhledem k titulu otiskovaného seriálu, vznáší jeho autor hned na začátku prohlášení, že Svoboda je jako tvůrce vším, jen ne tím, co se obvykle chápe pod slovem dramatik. Podle Theera je tedy ráz jeho dramatických prací spíše epický a vidí spoustu mezer, které mu brání k opravdu dramatickému výsledku. Jistá míra Theerovy fascinace Svobodovou tvorbou spočívá v tom, že skrze řadu míst jeho prací se mu dostává toho, po čem opakovaně volá v české dramatice – tedy dramatického zachycení duševního procesu člověka. Tak se ale podle Theera děje jen tehdy, když tento autor opustí cíl „...pouhého realistického figurkářství...“¹²⁷ a zachycuje „...ne již kdejakou typickou postavičku, nýbrž povahu bytostí výjimečných“.¹²⁸ Jako o jemném psychologovi o něm mluví v souvislosti s hrou *Odpoutané zlo* (1898). Schopnost ponoření se do hlubších proudů lidské duše spatřuje také v jeho hrách *Olga Rubešová* (1901) a *Poupě* (1900). Je přesvědčen, že vedle Jaroslava Hilberta uvádí na naše jeviště plně ženské postavy. Snaha o psychologickou kresbu moderní ženy je dle Theera průkazná právě v oněch třech zmíněných hrách.

¹²⁵ U Šubertovy hry *Drama čtyř chudých stěn* (1893) například kritizuje zjednodušené vidění světa, kde se lidé dělí na dobré a špatné. Postavy jsou tak podle Theera vystavěny bez psychologické pravdivosti a působí dojmem ne živých lidí, ale spíše oživených alegorií. Viz: THEER, Otakar. *Divadlo. [J.Vrchlický- Smrt Odyssea a F. A. Šubert –Drama čtyř chudých stěn]*. Česká revue 1908-9, č.1, s. 63

¹²⁶ THEER, Otakar. *O dramatické tvorbě Fr. X. svobody*. Divadelní list Máje IV, č.12-16

¹²⁷ THEER, Otakar. *O dramatické tvorbě Fr. X. svobody*. Divadelní list Máje IV, č.12, s. 159

¹²⁸ Tamtéž.

3.6. Kritika Vinohradského divadla

Zásadní událostí pražského kulturního života, ke které dochází v době, během níž se Otakar Theer věnuje divadelně-kritické činnosti, je zbudování druhé divadelní scény, jež měla konkurovat Národnímu divadlu: dne 24. listopadu roku 1907 bylo slavnostně otevřeno Městské divadlo Královských Vinohrad.¹²⁹ Jeho prvním ředitelem se stal F.A.Šubert. Otakar Theer přivítal novou divadelní scénu s velkými nadějemi v referátu, který vyšel pět dní po zahájení její činnosti: „*Raduji se upřímně z nového divadla, jehož ředitel p. Šubert, pronesl radostná a pro budoucí vývoj tohoto ústavu závazná slova, že totiž chce dáti našemu dramatickému umění nové Národní Divadlo*“.¹³⁰ Ovšem hned v prvních dnech kalí Theerův radostný pocit skutečnost, že vedení se nedrží původního plánu, a sice, že Vinohradské divadlo bude výlučně divadlem činoherním. Hraje se zde také zpěvohra,¹³¹ na což ve zmíněném referátu s výčitkou upozorňuje.

První Theerovy reflexe vinohradské scény se nesou s vírou v to, že divadlo naplní svá předsevzetí o vysoké umělecké úrovni. Postupem času ale optimistický duch jeho článků slábne, střídá ho pocit roztrpčení a zklamání. Po roce vinohradského divadelního provozu se v časopisu *Přehled* vyjadřuje slovy, která v této souvislosti mluví za vše. Proto si na tomto místě dovolíme delší citaci: „*Dle toho, jak se nyní jeví repertoár divadla, lze očekávat nejhorší. A tu nutno říci zcela nepokrytě : smířil bych se raději s tím, aby vinohradské divadlo bylo zavřeno, než aby kleslo na úroveň předměstské arény. Před rokem čekali jsme na jeho otevření s nejkrásnějšími nadějemi: v duchu jsme viděli zápolení našich velkých divadel, tříbení a stupňování našich uměleckých požadavků. Nesplnilo se mnoho z těch snů. Mělo-li by však vinohradské divadlo pokračovati na své cestě se stupně k stupni, bylo by přímým nebezpečím, a možno že těžším, než si dnes lze představit, pro pražské dramatické umění. Nejen že by tomuto umění škodilo vlastní chatrností, strhalo by však za sebou Národní divadlo, neboť u nás v Čechách nic nevábí více než lajdáctví. Kdo ví, kolik sil stálo, již od Nerudových časů, naší divadelní kritiku, kolik napětí stojí jí podnes, aby udržela na naší*

¹²⁹ Tento název neslo divadlo až do roku 1922. Poté prošel název několika obměnami. Současný název – Divadlo na Vinohradech, nese od roku 1966. Viz: ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadelní encyklopedie: Divadlo na Vinohradech* [online]. [cit. 2018-03-16]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_na_Vinohradech

¹³⁰ THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [Máme tedy o scénu víc...]*. Přehled VI, č.10, s.169

¹³¹ Divadelní provoz Vinohradského divadla je dne 24.11.1907 zahájen Vrchlického *Godivou*. Už následujícího večera (25.11.1907) se hraje první zpěvohra – *Polský žid* od Karla Weise.

*hlavní scéně hlubší vkus, tomu netřeba dlouho vykládati, čím by se nám stalo takové vinohradské divadlo“.*¹³²

Přirovnání k předměstským arénám, které byly divácky velmi oblíbené pro svůj pestrý a zábavný repertoár, mělo své opodstatnění ve faktu, že Vinohradské divadlo se dramaturgicky čím dál tím více uchylovalo k volbě komerčně úspěšných a kvalitativně druhořadých titulů. Jestliže tento problém měl své počátky už za ředitelování Františka Adolfa Šuberta (1907-8),¹³³ ještě více se prohloubil za jeho nástupce Václava Štecha (1909 -13)¹³⁴. František Xaver Šalda dokonce v říjnu roku 1908 v časopisu *Novinka* pronesl zásadní soud, kterým jednoznačně vyjádřil, kdo z oněch dvou ředitelů je podle něho v otázce úpadku Vinohradského divadla viníkem : „...tolik musí přiznati každý slušný pozorovatel vinohradského divadla, že v Šubertovi ztělesnily se všechny lepší umělecké snahy tohoto ústavu, kdežto družstvo chtělo uměním vydělávat a obchodničit a Štech svou nezřízenou a nevybíravou panovačností,...svým předměstsky obmezeným násilnictvím a svým vřednickým duchem usiloval strhnouti ústav pod úroveň vši umělecké slušnosti...“.¹³⁵ Své sympatie k Adolfu Šubertovi projevuje také Otakar Theer v časopise *Česká revue*. V článku, týkajícím se napjatého vztahu mezi ředitelem Šubertem a výborem Družstva Národního divadla (které Vinohradské divadlo provozovalo), referuje o následné několikadenní stávce (od 25. září do 10. října 1908) uměleckého personálu vinohradské scény.¹³⁶ Stávka končí

¹³² THEER, Otakar. *Městské vinohradské divadlo. [Městské vinohradské divadlo prodělalo těžkou krizi...]*. Česká revue 1908-9, č.2, s. 126-127

¹³³ Vedle operet, francouzské salonní produkce a modernějších her evropské dramatiky (O.Wilde: Vějíř lady Windermere, G. Hauptmann: Bobří kožich, Przybyszewski: Zlaté rouno atd.) se zde objevují také komerčně výdělečné kusy, které prosazuje část správního výboru. Viz: ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadelní encyklopedie: Divadlo na Vinohradech* [online]. [cit. 2018-03-16]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_na_Vinohradech

¹³⁴ Za Štechova funkčního období je upevněna pozice operety (oblíbenými hvězdami tohoto oboru jsou Božena Durasová a Richard Menšík), objevují se domácí maloměstská komedie (V. Štech: Habada Jordán, Štolba: Na letním bytě), ukázky evropské dramatiky jsou spíše ojedinělé, a velkou část repertoáru zaujímají zahraniční frašky. Viz: ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadelní encyklopedie: Divadlo na Vinohradech* [online]. [cit. 2018-03-16]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Divadlo_na_Vinohradech

¹³⁵ ŽÁK, Jiří. *Vinohradský příběh: Historie druhého českého divadla*. Praha: XYZ, 2017.

¹³⁶ Řediteli F.A.Šubertovi byla ze strany Družstva Národního divadla vytýkána nehospodárnost finančních prostředků. Velkou roli v tomto ohledu sehrál zájezd do Vídně, kam se soubor Městského divadla vydal v září roku 1908. Hned po návratu se řediteli na schůzi správního výboru (dne 24. 9. 1908) dostalo kromě gratulací k vídeňskému úspěchu především výčitek. Podle některých členů si Šubert touto výpravou zjednal slávu pouze sám sobě a divadlo tak výrazně finančně poškodil. To byla nejdůležitější výtky, ale zaznělo zde ještě daleko více: například to, že ředitel vinohradské scény neprokazuje ani své vlastenectví, když na německý pozdrav německé strany sociálně-demokratické odpovídá také německy. F.A.Šubert byl jednotlivými výpady členů správního výboru natolik pobouřen, že se rozhodl z divadla odejít. Následujícího dne (25.9.1908) oslovil se svojí křivdou zástupce zaměstnanců a tím způsobil, že veškerý umělecký, úřední a technický personál opustil divadlo s ním. Tak o první stávce Vinohradského divadla vypovídá Václav Štech ve své knize *Vinohradský případ, vydané v roce 1922*. Viz: ŽÁK, Jiří. *Vinohradský příběh: Historie druhého českého divadla*. Praha: XYZ, 2017. Viz také: VEDRAL, Jan. *Vinohradské události: Vinohradský "kulatý čtverec"* [online]. [cit. 2018-03-19]. Dostupné z: <http://bulletiny.divadlonavinohradech.com/m2017-02/udalosti.html>

vítězstvím výboru, herci, kteří se přidali na Šubertovu stranu, se vracejí na jeviště a František Adolf Šubert divadlo opouští. Otakar Theer vyslovuje v této věci své jasné stanovisko: „*Skoro všecka veřejnost stála na straně stávkujících, a to právem, ježto je nesporno, že stávkující s ř. Šubertem byli kulturnější částí městského vinohradského divadla...Jsem přesvědčen, že být na straně výboru jen zcela nepatrná míra psychologické prozíravosti a méně neomylného autokratství, byl by býval konflikt uklizen do tří dnů...Hraje se tedy znovu, hrají se operety, hrají se frašky. Po hodnotnější úrovni prozatím ani stopy*“.¹³⁷ Redakce České revue se však ve výše citovaném článku od Theerova příklonu ke stávkujícím distancovala poznámkou: „*Tento názor referentův redakce nesdílí*“.¹³⁸

Následující Theerovy články a recenze, týkající se Vinohradského divadla, jsou výpovědí „rezignujícího“ divadelního referenta, kterého veškeré naděje na povznesení vinohradského repertoáru opustily. Jakoby mu v posledních recenzích tanula na mysl Nerudova slova, kterým kdysi přitakal ve své studii o kritické tvorbě této všestranné osobnosti: „*Blažený stav referentský, postav se proti čemu chceš, stane se to přece, mluv proč chceš, neudělají to*“.¹³⁹

¹³⁷THEER, Otakar. *Městské vinohradské divadlo. [Městské vinohradské divadlo prodělalo těžkou krizi...]*. Česká revue 1908-9, č.2, s. 126

¹³⁸ Tamtéž

¹³⁹THEER, Otakar. *Nerudovy úvahy a studie o divadle*. Česká revue 1907-8, č. 1, s. 38

3.7. Rozloučení s divadelně kritickou činností

Na rozloučenou s postem kritika vypálil Otakar Theer salvu, z níž měli zalehnout uši jak ředitelství Vinohradského, tak Národního divadla a tím chtěl příslušným scénám vzkázat, že jsou velkou měrou vinny za „divadelní mizérii“, ¹⁴⁰ kterou jako kritik pozoroval během uplynulých let den ode dne více.

Touto „salvou“ a definitivní tečkou za Theerovou divadelně-kritickou činností je tzv. *Anketa divadelní*, zahájená v časopise *Přehled* dne 7. října 1910. Jejím tématem bylo zamyšlení se nad současným stavem obou předních pražských scén. Skutečnost, že iniciátorem ankety, autorem úvodu a otázek byl Otakar Theer, vyplynula až z doslovu ¹⁴¹ dne 9. prosince 1910, ve kterém shrnul vše podstatné, co zde bylo respondenty řečeno a vyvodil z toho odpovídající závěr. Mimo jeho samotného se ankety zúčastnili například F. X. Šalda, Jiří Karásek ze Lvovic, Viktor Dyk, K. H. Hilar, Vilém Mrštík, Arnošt Procházka a další. Dotazovaným byly položeny dvě následující otázky: za 1. „*Jak smýšlíte o hodnotě dnešního činoherního repertoáru divadla Národního a Vinohradského?*“ a za 2. „*Domníváte se, že lze nynější stav zlepšit a kterak?*“ ¹⁴² Otakar Theer zde na adresu Národního divadla vznáší obvinění, že stavba jeho repertoáru ve vztahu k zahraniční dramatičce značně závisí na míře úspěchu, které mají dané kusy u německého publika. Dále se nezapomíná zmínit o absenci francouzské dramatiky 17. století, z níž se hraje, jak sám říká, pouze Molière, a Corneille a Racina jako by vůbec nebylo. Jako opomíjeného autora jmenuje rovněž J. Karáska ze Lvovic, kterému se Národní divadlo uzavírá a vrací mu zadané kusy, což Theer považuje za výraz osobních pohnutek, jimiž se scéna takového významu nesmí dát svést. ¹⁴³ Ve spojitosti s Vinohradským divadlem opakuje jen to, co již několikrát vyřkl ve svých článcích a recenzích. Za zásadní

¹⁴⁰ Tak se o současném stavu divadla vyjadřuje v dopise adresovaném Janu z Wojkowicz z 18.10. 1910. In: PÍŠA, A.M. *Otakar Theer I.* Praha: Čin, 1928.

¹⁴¹ Čtenáři si však mohli ještě dříve povšimnout odpovědi redakce *Přehledu* na slova kritika Jindřicha Vodáka, který v časopise *Čas* prohlásil, že anketa je dílem kalných a postranních osobních úmyslů a zároveň „odtajnil“ fakt, že vznikla z Theerovy iniciativy. *Přehled* mu veřejně odpověděl dne 21.10.1910 :“ *Dr. Theer s námi současně sděluje, že nechce se státi ani ředitelem ani dramaturgem či sekretářem – jak se domnívá prof. Vodák – ba ani nápovědou Národního nebo kteréhokoliv jiného divadla.*“ In: PÍŠA, A.M. *Otakar Theer I.* Praha: Čin, 1928.

¹⁴² THEER, Otakar. *Anketa divadelní.* Přehled IX., č.2

¹⁴³ K tomuto tématu se J. Karásek ze Lvovic v anketě sám vyjadřuje, respektive líčí, jakým „ponižujícím“ způsobem s ním bylo v této souvislosti v roce 1905 v Národním divadle zacházeno. Nejprve mu bylo oznámeno, že se rukopis jeho hry *Appolonius z Tyany* ztratil. Ani po zaslání tištěné verze se však divadlo nemělo k jejímu nastudování - s odůvodněním, že obecně by hru o „nemorálním podvodníkovi“ neslo značně nelibě. Národním divadlem byla odmítnuta i Karáskova pozdější hra s názvem *Sen o říši krásy* (1907). Viz: KOŘISTOVÁ, Michaela. Od Apollonia z Tyany k Ženě a bohu. In: *Divadlo.cz: Informační portál českého divadla* [online]. [cit. 2018-06-01]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=12186>

problém považuje klesající úroveň repertoáru, jež si velebí v laciných fraškách a pokouší tím také Národní divadlo, které podle něho tomuto svodu již několikrát podlehlo.

Překážkou k docílení hodnotného repertoáru jsou dle Theera abonenti, o nichž se vyjadřuje jako o nevlivnější části obecnstva, které obě scény podléhají, místo toho, aby se snažily získávat skutečně umělecky citící publikum. Řešení současné divadelní krise vidí za 1. v radikálním omezení abonentního systému, za 2. v otevřeném boji všech deníků (zdůrazňuje všech, ne jen některých) proti uměleckým nedostatkům a za 3. v přeměně divadelní správy, tj. nezadávat divadla společností, ale jednotlivcům, kteří by za ně nesli plnou odpovědnost.¹⁴⁴

V doslovu, jímž je celá anketa uzavřena, uvádí, že dotazník byl zaslán ředitelstvu Národního i Vinohradského divadla. Oběma scénám tedy byla dána možnost, aby vznesené výtky vyvrátily. Odpovědi se ale ani od jedné z nich redakce nedočkala. Přesto byl Theer potěšen, jakou odezvu měla anketa ze strany široké veřejnosti a že většina účastníků se shodla v několika společných bodech, které naznačily, že současný stav obou pražských scén není uspokojivý a žádá si nápravy.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Jako příklad uvádí stažení Aischylovy Oresteie z repertoáru Národního divadla, u níž si prý jednotlivci ze správního výboru stěžovali, že je to „...příliš smutná...“ hra.

¹⁴⁵ Například v otázce systému divadelních družstev, který tvořil základ obou předních českých scén. Většina respondentů se shodla na tom, že pro zlepšení současné umělecké úrovně by bylo lepší svěřit vedení zodpovědnému jednotlivci. Jedním z bodů byla také úroveň kritiky v periodících. Některé hlasy se zasazovaly o to, aby byly divadelně-kritické rubriky v denících přenechány jen povolaným odborníkům.

4. Pokus o naplnění ve vlastní tvorbě - Otakar Theer jako dramatik

4.1. Tragédie Faethon v kontextu básnickovy tvorby a domácí dramatiky

Faethon:

Ne, jak díš, ubozí jsme, otče !

Pravda, v lidském nitru strach je o dary vaše osudné,

jako stáda jsme, jež vy, nesmrtelní vládci, nespočetná, pasete,

před vašim bičem uskakujeme, co nejvíc chcem urvat z palouku,

co nejdéle v jasné pohodě pobýt,

byť žíznivým hmyzem trápeni.

Najdi však slovo, jež v hrud' vlétne nám perutné, myšlenku, jež na srdce nám zabuší –

radostně, v hekatombách, za čest, za víru, za vlast

v záhubu se řítíme, bez váhání, bez pohledu zpět

se slunné země klesáme v stínu kraj, kde nad močálem šerí se topol a vrba,

Věziž, nad život vyššího je cos: za velkost a krásu smrt!¹⁴⁶

Theerovo jediné dokončené a jevištně realizované drama s názvem Faethon, je datováno rokem 1916. Prvního jevištního uvedení se tato tragédie, čerpající svůj námět z antické mytologie, dočkala dne 13. dubna 1917 v Národním divadle.

Faethon představuje vrchol básnickovy lyrické tvorby v několika směrech. Myslíme tím nejen na dovršení Theerova experimentování s formou volného verše, která určuje specifickou fonetickou podobu tohoto dramatu, ale především na prohloubení řady klíčových témat

¹⁴⁶ THEER, Otakar. *Faethón: Tragédie o dvou dějstvích a dohře*. Brno: Polygrafie, 1922. (Výňatek z I. dějství)

autorovy poezie. S přibývajícími lety směřují Theerovy úvahy stále více k metafyzické touze po absolutní svobodě, která člověka pozdvihuje k božskému. K ní se druží vzpurné titánství¹⁴⁷ a vůle jako cesta k ideálu. Tyto motivy se promítají do autorových básní a jsou rovněž základními myšlenkovými pilíři jeho jediné dokončené tragédie. Přičteme-li k nim také výše zmíněný aspekt užití volného verše, pak je drama Faethon jakýmsi ideovým a formálním vyvrcholením Theerova předcházejícího díla - básnické sbírky *Všemu navzdory* (1915).

Během válečných let zasahuje české umění vlna historismu, doprovázená zájmem především o husitskou éru - považovanou za jedno z nejslavnějších údobí národní historie. Jejím hlavním literárním zprostředkovatelem se stává Alois Jirásek se svými díly, která jsou věnována nejen husitství, ale také obrozenecké epoše a jako taková podléhají neúprosné cenzuře rakouských úřadů, jež tyto Jiráskovy práce považují za provokaci.¹⁴⁸ Navzdory Cicerovu citátu „Inter arma silent musae“ můžeme tedy v průběhu první světové války mluvit o nezanedbatelné činnosti tvůrců,¹⁴⁹ skrze jejichž díla promlouval nesouhlas s tehdejšími politickými poměry. Veřejnost na tyto podněty velmi živě reagovala. Důkazem může být právě uvedení Faethonta na Národním divadle.

Diváci, kteří za první světové války pocítovali útlak ze strany vládnoucí monarchie a toužili po vymanění z podřízenosti, si našli k této hře vlastní interpretační klíč, kterým onu metafyzickou svobodu jedince povýšili na svobodu národní. Dramatická báseň o mytickém hrdinovi navázala se svými recipienty „politický“ dialog a získala tak vlastenecký tón. I tento aspekt není v Theerově tvorbě ojedinělý. Obloukem se tak vracíme zpět k jeho poslední básnické sbírce *Všemu navzdory*, konkrétně k básni s názvem „*Mé Čechy*“, napsané v listopadu roku 1914. S uměleckou obrazností, s jakou líčí Smetana ve své symfonické básni tok nejdelší české řeky, plyne tato óda oslavující čtyři kraje naší vlasti (jižních Čech, Krkonoš, Polabí a Prahy), zakončená verši o vyvoleném národu, jehož vůlí je “...vytrvat, žít a růst na svém!”.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Kult heroismu osamělého hrdiny vzdorujícího osudu se ve světové literatuře objevuje od romantismu do počátku 20. století. Titanismus, jak se tento autorský postoj v díle nazývá, můžeme sledovat například ve filozofickém dramatu Percy Shelleyho - Odpoutaný Prometheus.

¹⁴⁸ ČORNEJ, Petr. Historický horizont 1897-1918. In: ČORNEJ, Petr. *Česká literatura na přelomu století*. Jinočany: H+H Vyšehradská, 2001.

¹⁴⁹ Mezi ně patřili například ti, kteří měli blízko k nacionalistickému proudu mladočeské a státoprávně pokrokové straně (Viktor Dyk, Hanuš Jelínek), ale i další, bez ohledu na umělecké postoje a politické zařazení (Antonín Sova, Stanislav Lom, Arnošt Procházka, Eduard Bass, Karel Hašler aj.) Viz: ČORNEJ, Petr. Historický horizont 1897-1918. In: ČORNEJ, Petr. *Česká literatura na přelomu století*. Jinočany: H+H Vyšehradská, 2001.

¹⁵⁰ THEER, Otakar. *Mé Čechy*. In: *Všemu navzdory*. Praha: Fr. Borový, 1915.

Jaké místo zaujímá tedy Faethon v české dramatice? Zařazuje se na divadelní repertoár v době, kdy Vinohradské jeviště ovládá Hilarův jevištní expresionismus a v Kvapilových režiiích sílí prvky stylizace, které mají svůj zdroj v symbolismu.¹⁵¹ Do této linie symbolicky laděných textů, které se v roce 1917 stávají součástí Kvapilových režijních počínů, můžeme vedle Dykovy Revoluční trilogie zařadit také Theerova Faethonta.

Signifikantním hlediskem probírané tragédie je samozřejmě její antický námět. Proto již dobová kritika stavěla Theerova Faethonta nejčastěji po bok dramatiky Jaroslava Vrchlického, který tíhl k antické tematice a jako jediný autor ve své generaci tuto látku také dramaticky zpracovával.¹⁵² Kromě tematického spříznění spojovala oba umělce, jež mezi sebou dělil téměř třicetiletý věkový rozdíl, jejich víra v dramatickou sílu básnického slova na jevišti a smysl pro formu, která mohla dle parnasistní „filozofie“ dovést básníka k čisté kráse.¹⁵³ Vezmeme-li v úvahu, že poslední Vrchlického hra zasazená do antického prostředí byla napsána v roce 1900,¹⁵⁴ pak prostřednictvím Faethonta dochází v české dramatice po delším čase k návratu dramatického díla, jehož látka opět těží ze světa starověké středomořské mytologie. V dané souvislosti nesmíme však také zapomenout na jednoaktovou dramatickou báseň Jiřího Karáska ze Lvovic – *Apollonius z Tiany* (1905), hru která byla ve své době vnímána jako „kontroverzní“ a odmítnuta Národním divadlem k nastudování.

¹⁵¹ CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006.

¹⁵² Jaroslav Vrchlický zasvětil antické látce celkem 10 dramat.

¹⁵³ HAMAN, Aleš, TUREČEK, Dalibor a kol. *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host, 2015.

¹⁵⁴ Jedná se o drama s názvem *V uchu Dionysiově*.

4.2. Nastínění děje a charakterů

Otakar Theer rozpracovává řecký mýtus, pojednávající o nebeské jízdě a tragickém pádu syna boha slunce Héliu a jeho milenky Klymené, do dvou dějství a dohry. 13 hlavních postav doplňuje 12 služek a 12 gigantů. První akt nás zavádí před Héliův palác, kde Diovy dcery Eunomia a Eiréné hřebelcují Héliovy koně. Přichází Faethon a dovolává se svého otce, který má vyvrátit veškeré pochybnosti o jeho božském původu. Mezi oběma muži se následně rozvíjí dlouhý dialog, během něhož Faethon vysloví své nerozvážné přání a odhaluje pravou podstatu svého příchodu. Scéna vrcholí Faethontovým rozhodným vstupem do slunečního vozu. Druhý akt se již odehrává v nebeské výši. Faethon pohání Héliovy koně směrem k trůnu nejvyššího z bohů a na své cestě potkává ty, z nichž chce sejmout tíži Diových okovů. Své prosby k němu vznáší Prometheus, Tyfón a Giganti. Zoufalé Hóry pod vidinou hroutícího se řádu a hrozícího chaosu vyzývají Dia, aby vzdorného hrdinu srazil bleskem k zemi. Faethontův pád je doprovázen zoufalým Klymeniným nářkem. Drama uzavírá dohra, odehrávající se na plochem mořském břehu, kde leží mrtvý Faethon v obklopení svých sester Héliad.

Celé první dějství, pomineme-li chórické pasáže, je defacto dlouhým dialogem mezi Faethontem a Heliem. Tomuto dialogu však nechybí gradace, dochází zde k dynamické výměně názorů a postupné „proměně“ Faethontova otce, který se tu stává více člověkem než bohem.

Theerův Faethon jmenuje na začátku prvního dějství svého přítele Epafa jako strůjce svých pochybností, které mu Hélios vzápětí vyvrací ujištěním, že je skutečně jeho otcem. Dále mladík líčí, jak ho Epafos zesměšnil, když i jeho šest bratrů přesvědčil o tom, že není potomkem Titána¹⁵⁵, ale krále Meropa, Klymenina chotě. Žádá, aby byl Heliem přede všemi vyznán jako jeho syn a byla tak splacena Epafova urážka. Bůh slunce se rozpomíná na pozemské slasti a slib, který dal Faethontově matce. Je ochoten mu splnit každé přání. Na to chlapec pohotově praví: *“Vůz mi dej a své koně, ó Héliu ! Jednou jen drahou, denně již ty stoupáš, po jasné obloze jet chci”*¹⁵⁶ Hélios je zhrozen Faethontovou žádostí. Ten však naléhá stále úporněji, dovolává se spravedlnosti a pomsty na hanebném Epafovi. Otcovo svědomí se snaží zasáhnout formou cílevědomého emocionálního nátlaku a volí k tomu

¹⁵⁵ Hélios byl synem Titána Hyperiona.

¹⁵⁶ THEER, Otakar. *Faethón: Tragédie o dvou dějstvích a dohře*. Brno: Polygrafie, 1922

příznačná slovní vyjádření.¹⁵⁷ Theer v této situaci užívá motivu lsti. Faethontova potřeba odplaty drzému posměvači je pouze zástupná a pravý důvod své žádosti prozrazuje až v okamžiku, kdy dosáhne otcova svolení a již drží opratě slunečního vozu. „*Čím je mi Epafos? Sebe hlučněj at' jen skuhrá!*“,¹⁵⁸ zvolá k Héliovi a o chvíli později odhaluje také svůj záměr: „*„K Diovi doletím. S trůnu jako s mlatu setru jej. Lidstva i země okovy – rozbiji*“!¹⁵⁹

Zastavme se nyní u postavy Hélia, jehož charakteru věnoval Theer mimořádnou pozornost. Otokar Fischer o této figuře dokonce prohlásil, že „*místy přerůstá i titulního hrdinu...*“.¹⁶⁰ S oceněním její složité povahokresby, školené na jemně propracované psychologii francouzské tragédie, považuje Theerova Hélia za postavu poutavou a moderní.¹⁶¹

Při práci na prvním aktu si autor k Héliovi poznamenává: „*Bude to postupné jeho polidštění, kdy do jeho božsky jasných prsou začíná vnikati lidský cit, až posléze propukne v lidský výkřik*“.¹⁶² Přeje si, aby výsledkem takto nastolené myšlenky byl obraz „*...zbožštěného člověka a zlidštěného boha...*“,¹⁶³ který by pozvolna vyvstal z Faethontovy touhy vyrovnat se bohům a z Héliova podlehnutí lidským emocím, jakými jsou strach a láska. Dosáhnout ale naplnění zmíněných představ ve hře nebylo pro Theera jednoduché, možná právě proto, jak mnoho mu na tom záleželo. Sám se o tom svěčuje v korespondenci výše zmíněnému Otokaru Fisherovi. Velmi důležité pro něj bylo, aby postava boha Slunce působila co nejživotněji. Přistupuje k ní s vědomím, že se mu jejím prostřednictvím otevírá prostor pro vystižení vnitřního boje, který tato figura svádí se svým svědomím a city. V otázce zda propůjčit synovi nebeský vůz či ne, je Hélios postaven před zásadní rozpor – na jedné straně je to poslušnost k Diovi a vědomí hříchu, kterého by se vyhověním Faethontova přání dopustil a na druhé otcovská láska, přirozený cit, který mu brání v odepření synovy touhy. Těžké rozhodování navíc prostupuje strach o Faethontův život : „*Mám nebo nemám? Zmaten jsem. Běda! Synova smrt tam, hřích zde na mne se šklebí...*“.¹⁶⁴ Jeho úsilí o to vyvolat v synovi hrůzu z vesmírné pouti, již nastiňuje v těch nejčernějších barvách, selhává. Faethon ve snaze domoci se svého

¹⁵⁷ Například : Faethon : „*...Jen mezi bohy nalézt lze nelítostnou krutost Urana, jenž vlastní své děti požírá ... Co mi teď zbude, než abych z láskyplné náruče otce-boha v nesynovský dům se vrátil, pokořen, bratří svých sluha. Epafův rab?*“.

¹⁵⁸ THEER, Otakar. *Faethón: Tragédie o dvou dějstvích a dohře*. Brno: Polygrafie, 1922

¹⁵⁹ Tamtéž

¹⁶⁰ FISCHER, Otokar. *Faethon*. In: *K dramatu: Problémy a výhledy*. Praha: Grossman a Svoboda, 1919.

¹⁶¹ Tamtéž

¹⁶² THEER, Otakar. *Deník (z období 29.12.1914 – 3.7.1915). Záznam z 28.1.1915*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

¹⁶³ THEER, Otakar. *Deník (z období 29.12.1914 – 3.7.1915). Záznam z 26.4.1915*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

¹⁶⁴ THEER, Otakar. *Faethón: Tragédie o dvou dějstvích a dohře*. Brno: Polygrafie, 1922 (Výňatek z 1. dějství)

práva hrozí otci, že si sám vezme život. Jeho repliky nabírají stále útočnějšího tónu a důraznější argumentace, zatímco Heliova vůle k odporu je s každým synovým výpadem slabší:

*Faethon: Vůz mi dej! Vůz! Vozu-li nevydáš, jako že jsi můj otec, živ z paláce tvého nevyjdu!
(Tasí meč, aby se probodl)*

Hélios: (zadrží zbraň) Dítě! Nechtěj, bych božský řád či žití tvé zvolil!

Faethon: Nemni, že s prosbou nesplněnou dům tvůj opustím, živ jsa!

Hélios: Proč jsi v božský mír lidskou zanesl muku ?

Faethon: Proč jsi – ač bůh – lidskou dceř uvedl v lůžko?

Hélios: Což také bohů přečin má odplata stihnout?

Faethon: Což jen žebrák – člověk je dlužníkem? Boháči, plaťte!

Hélios: Dám ti zlato i štěstí, než nenut' mne k hříchu!¹⁶⁵

Řečnický boj otce a syna, v němž má ovšem druhá strana výraznější převahu, se postupně chýlí k Héliově „porážce“ a k vyhovění Faethontovy žádosti. Ještě naposledy se bůh slunce zahledí do synovy tváře, v níž náhle spatřuje Klymeninu krásu, obejmě jej a popřeje návratu ve zdraví. Neskrývá při tom dojetí. Faethon sebejistě vstoupí na korbu nebeského vozu a sděluje Héliovi nelítostnou pravdu, v níž se zrcadlí jeho pohrdlivost nad božstvem, které dle vlastního přesvědčení on sám převyšuje. Jeho pohrdání míří nejen k Diovi, ale také k Héliovi samotnému. „*Faethonte !*“, ozve se za mladíkem zoufalé Héliovo zvolání, onen úzkostný lidský výkřik, o kterém mluví Theer ve své poznámce k této figuře a kterým současně uzavírá celé první dějství.

Ačkoli v Faethontově jednání nechybí prudkost a vášeň, jeho přímočarost, s jakou směřuje k jedinému cíli, působí ve srovnání s postavou vnitřně rozkolísaného otce až chladným („nelidským“) dojmem. Tímto jsme se pokusili ilustrovat Theerův hlavní autorský záměr v rámci I. dějství a jeho realizaci skrze dialog obou postav. S postavou Héliá se hra na konci prvního aktu definitivně loučí.

¹⁶⁵ THEER, Otakar. *Faethón: Tragédie o dvou dějstvích a dohře*. Brno: Polygrafie, 1922 (Výňatek z 1. dějství)

Druhý akt je věnován Faethontově vesmírnému letu a dává tak velký prostor pro objasnění hrdinova vzdoru, jeho postojů k božské nadvládě a pojetí vlastní individuality, která se řídí zákonem svobodné vůle. Prostor pro dialog je v druhé polovině hry velice omezený. Podle literárního historika a kritika Milana Suchomela se dokonce druhý akt ztrácí v monologickém patosu.¹⁶⁶ K dané problematice se dále vyjadřuje ve smyslu, že poté, co Faethon v prvním aktu přelstí božského otce a ovládne koňské spřežení, nemá již do závěru tragédie konkrétního protihráče a de facto zápasí jen sám se sebou a s vlastní ideou.¹⁶⁷ Podobně tuto část dramatu hodnotí i Otokar Fischer, který v oné souvislosti používá výrazu „...*mnohozvuký monolog*...“.¹⁶⁸ Faethontovy vzrušené výkřiky, které mají dolehnout k uším nejvyššího z bohů, jsou přerušovány replikami Diových „obětí“, vstupy bědujících Hór a nářkem zoufalé Klymené. „Titánský“ hrdina nazývá Dia *nebeským tyranem a krvelačným vládcem*, Promethea přikovaného ke skále naopak *mučedníkem* a děsivého obra Tyfóna *svatým*. Giganti *Briareós* a *Enkelados* spolu se svými dvanácti bratry povzbuzují Faethontovu nenávist vůči vládci nebes, který nad nimi zvítězil v boji.

FAETHON: Krvavý je hřbet váš, bratří Giganti, svalnaté

zkrvaveny paže, z vás leckomu boky mokvají...

(K výši)

Tvůj že se prohlodá bič až na kost, Die – zaraduj se z toho, zaraduj!

Napij se krve, Neuhasitelný! Rci však, můžeš-li,

proč s řeménky nad námi stojíš, jako biřic rozkročen?

Osudem vše-li stanoveno, dřív než se co zrodí,

cestu-li má vytčenu, z ní o vlas nemůže uhnout,

proč nás mučíš za to, že kam jsme byli vysláni,

*jdeme rabsky? Proč za viny nezaviněné tepeš nás?*¹⁶⁹

¹⁶⁶ SUCHOMEL, Milan. Básník epochy zlomu aneb několik theerovských protimluvů. In: SUCHOMEL, Milan. *Otakar Theer: Hořká idyla*. Praha: Odeon, 1980.

¹⁶⁷ Tamtéž

¹⁶⁸ FISCHER, Otokar. *Faethon*. In: *K dramatu: Problémy a výhledy*. Praha: Grossman a Svoboda, 1919.

¹⁶⁹ THEER, Otakar. *Faethón: Tragédie o dvou dějstvích a dohře*. Brno: Polygrafie, 1922 (Výňatek z 2. dějství)

Neohrožený vozataj řítící se k Diově trůnu chce nastolit nový řád, v němž lidstvo přestane žít v područí Osudu a bohů. Prometheus, Tyfon i Giganti stupňují svými replikami atmosféru zdánlivě dosaženého vítězství.

Prométheus (k Faethontovi): Strašné slovo jsi děl, ó milený: z ruk berla se kácí bohům – střepy z ní jsou!

Hlas Tyfónův: Strach padl na bohy. Hébé mění se v myš, pávicí stala se Héra, beranem Pan.

*Giganti: Ho! Diův trůn v trosky se rozpad !“.*¹⁷⁰

Theer upustil od motivu plamenů, kterými je zachváčena země v důsledku Faethontova letu.¹⁷¹ Svět spěje k jiné katastrofě – hroutí se vše, co udržovalo poslušnost mocným, zákony a hierarchie stojí před prahem své zkázy. Z člověka – otroka se má stát jedinec svobodné vůle. Není to matka Země, která prosí za svoji záchranu, ale Hóry, jež v hrůze o budoucnost světa volají k Diovi : „*Srdce mi usedá, ale – zab ho !“*,¹⁷² slova plná pomsty a zároveň lítosti nad mladým životem. Klymené zapřísahá Héliu, aby při všem, čím je jí povinován, svého syna zachránil, ale její prosba není vyslyšena. Proklíná den, kdy si ji „zbabělý“ bůh, neschopný protivit se Diově moci, vyvolil jako milenkou. Zřejmou snahou o docílení vyššího dramatického účinku je opakované pronášení některých replik. Několikrát vyřčenou žádost Hór : „*Srdce mi usedá, ale – zab ho !“*,¹⁷³ doprovází opětné zvolání Gigantů: „*Ho! Diův trůn v trosky se rozpad !“*,¹⁷⁴ a výkřiky Dioových nepřátel (Tyfóna a Prométhea), kteří vidí, že život jejich vysvoboditele se chýlí ke konci. Závěrečné repliky tohoto aktu se podobně jako u vrcholícího hudebního díla spojují v jakýsi naléhavý souzvuk, v němž ovšem dvě strany zastávají opačné postoje. Faethon sražený Dioovým bleskem padá ze slunečního vozu. „*Mrtev je volnosti sen !“*,¹⁷⁵ zní poslední slova pronesená z úst Tyfóna, kterými Theer uzavírá druhé dějství.

Závěrečná část Faethonta se odehrává na mořském břehu, kde leží bezvládné tělo hlavního hrdiny v obklopení sester Héliad. Otázku, kam po smrti směřuje duše člověka v důsledku svých dobrých či špatných skutků, známe dobře z křesťanství. V tomto směru se také

¹⁷⁰ Tamtéž (Výňatek z 2. dějství)

¹⁷¹ Tak jak to například vylíčil Ovidius ve svých Proměnách.

¹⁷² THEER, Otakar. *Faethón: Tragédie o dvou dějstvích a dohře*. Brno: Polygrafie, 1922 (Výňatek z 2. dějství)

¹⁷³ Tamtéž (Výňatek z 2. dějství)

¹⁷⁴ Tamtéž (Výňatek z 2. dějství)

¹⁷⁵ Tamtéž (Výňatek z 2. dějství)

truchlící Héliady obávají o Faethonta. V krutém řádu světa má člověk nevděčný úděl. Poukazuje na to jedna ze sester.

Lampetié (vezme Aiglé za ruku):

*Lidský čin, sestro, roven je oštěpu
střelce nezkušeného, z ruky vymrštěn,
málo, málokdy do terče vletí
ranou dobře mířenou.*

Takový je pro vždy člověčí los!

Jako na podzim, severní když vítr se zdvihne,

za listem, k zemi sprchává list,

stejně z člověka,

zemře-li, sprchnou

dobré – nedobré skutky. Vůle jen zbývá,

k dobru když míří –

v Osudu misce

podobnostvím jen hříchy jsou všechny.¹⁷⁶

Faethontova duše není zatracena. „Dobro chtěls, byť i hříšně jsi jednal...neúprosná Smrt do Hádu tě neunes...“,¹⁷⁷ říká Héliada Faethusa nad mrtvým tělem svého bratra. Její slova nám právem připomínají verše andělů vykupujících Faustovu duši ze závěrečného dílu Goethovy tragédie.

ANDĚLÉ (vznášejíce se ve vyšších oblastech a nesouce, co je na Faustovi nesmrtelného):

Duchovných světů vzácný člen

je vyrván z moci zlého:

¹⁷⁶ THEER, Otakar. *Faethón: Tragédie o dvou dějstvích a dohře*. Brno: Polygrafie, 1922 (Výňatek z dohry)

¹⁷⁷ Tamtéž (Výňatek z 2. dějství)

Kdo spěje dál, vždy dále, jen

nám vykoupiti lze ho.

A blažila-li nadto jej

účastná láska shůry,

pak přijmou ho tím srdečněj

andělské svaté kůry.¹⁷⁸

Volná parafráze Theerova poselství skrze Héliadina ústa tedy zní: Kdo má vůli být dobrým, byť by pro tento cíl slepě a hříšně jednal, může i zákon Olympu přemoci. Tím je též vysvětlována Faethontova apoteóza. Syn boha Slunce se stane nebeskou součástí a jako hvězda na ranní obloze zvěstuje každý den otcův příchod. „Faustovská“ dohra Faethontovy vykoupené duše koresponduje s autorovým přesvědčením o nezbytné potřebě vůle v životě člověka, který ve svém konání usiluje o stále vyšší mravní cíle.

¹⁷⁸ GOETHE, Johann Wolfgang a Otokar FISCHER. *Faust*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

4.3. Ideová východiska, skrze něž se rodí titulní postava

*„Vůle je etika Theerova. Vůle je jeho poetika. Vůle po dokonalosti a božství, po hudbě a ryzosti, po velikosti a kráse... Co bylo v Theerovi ušlechtilého formalismu, ano pedantérie, co výlučnosti, co aristokratického individualismu, to vše je palčivě prožehnuto tím plamenem vůle.“*¹⁷⁹

Karel Čapek

Na každý umělecký výtvar můžeme nahlížet v jeho historických souvislostech jako na součást dobových diskurzů a paradigmat. Abychom však lépe pochopili motivaci Faethontova činu, měli bychom se, kromě přihlédnutí k předešle zmíněným hlediskům, také pokusit o hlubší proniknutí k Theerově komplikované osobnosti. Tak jako je většina Theerových děl vysoce osobní výpovědí, rovněž v tomto případě se autor upíná k tématu, které se silně dotýká jeho samotného.

Možná bude v této souvislosti znít poněkud nadneseně, když řekneme, že vnitřní naladění hlavního hrdiny souznělo se stavem básnickovy duše, ale rozhodně se tím nedopustíme omylu. Theerův pohled na svět byl v průběhu let zásadně ovlivňován myšlenkami filozofů, kteří mu otevírali cestu k pojetí vlastní existence. Myslitel, který takto výrazně zasáhne do autorova života a skrze jehož ideje se také viditelně rodí Faethontova figura, je Henri Bergson. Jak víme, Otakar Theer postupem času stále více podléhal přesvědčení, že jediným smyslem jeho existence se musí stát tvorba a potlačoval v sobě vše, co mohlo bránit v naplnění tohoto záměru (bránil se manželství, upřednostňoval samotu před společenským životem, atd.; viz: kapitola V kruhu přátel a známých). Jinými slovy, právě umělecké dílo, kterému přinášel neustálé oběti, se mu jevilo jako akt vnitřní svobody a mravní vůle, s jejíž pomocí lze překonat podněty, které neslouží uměleckému účelu.¹⁸⁰ Skrze tvorbu si razil cestu k naplnění pocitu absolutna, nebo chceme-li božství („nadlidství“). K tomu všemu ho jako horlivého

¹⁷⁹ SAK, Robert. *Salon dvou století: Anna Lauermannová-Mikschová a její hosté*. Praha: Paseka, 2003. str. 172 ISBN 80-718-5525-1.

¹⁸⁰ PÍŠA, A.M. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1932.

vyznavače intuicionismu¹⁸¹ a vitalismu¹⁸² vedla Bergsonova filosofie. A nejen jeho – pro úplnost ještě připomeňme, že po Friedrichu Nietzscheovi nalezl velkého ohlasu v literatuře období „fin de siècle“ právě Henri Bergson. Předválečná avantgarda viděla hlavní inspiraci v Bergsonově aktivním pojetí života a v intuitivním (tj. bezprostředním) způsobu poznání, dle tohoto myslitele vlastním také umělecké tvorbě.¹⁸³ Kromě Otakara Theera byla Bergsonova filosofie podnětná například pro S. K. Neumanna a Karla Čapka. Každý z nich ji však interpretoval trochu jinak. Theer na ni nahlížel zvláště ve smyslu vlastního voluntaristického pojetí zápasu titánské osobnosti a protikladu mezi hmotou a duchem.¹⁸⁴

Ještě před dokončením Faethonta si Theer do deníku zapisuje důležitou poznámku: „*Podářilo se mi právě sem vložit nejbytošnější spor mého vlastního srdce, konflikt osudu a svobodné vůle. Pod pokožkou cizích lidí řeším svůj a zároveň všelidský osud...*“.¹⁸⁵ Zápas těchto dvou principů můžeme považovat za hlavní téma tragédie a zároveň za autorovu klíčovou životní otázku. Na tomto místě citujme z úvodního slova v programu ke Kvapilově inscenaci, kde Theer zasvěcuje diváka do nastolené problematiky pohledem svého hrdiny: „*Zeus jeví se Faethontu představitelem světového řádu, v němž všemu živému vládne Osud, hierarchie kast stlačuje svobodné sebeurčení jednotlivcovo, zákon příčinnosti determinuje jednání a všecken souzvuk je vykupován utrpením potlačených, smrt je nejúčinnější hrozbou bohů lidem, aby ji byli ušetřeni, jsou lidé hotovi snést věci sebe horší. Proti tomuto světu staví Faethon svět kosmické lásky, svobody vůle, vyproštěný z moci Osudu*“.¹⁸⁶

Vraťme se nyní k autorově dílu, které je jakousi výpovědí takto laděného životního pocitu a tudíž předzvěstí probírané tragédie – k básnické sbírce s názvem *Všemu navzdory*, vydané v roce 1915. Už zde prostřednictvím poezie vyjadřuje Otakar Theer, jakou roli sehrává v jeho životě vůle, strach z osudu a kult heroismu. Nejpatrněji v básních – *Žiji s Bohem a s bohy*, *Dva hlasy*, *Řeklo mé srdce*, *Golgota a Dům polyp*. Titulem posledně zmiňované básně míří k budově univerzitní knihovny, která je již po dobu několika let Theerovým pracovištěm.

¹⁸¹ Podle Bergsona nemůže být absolutno poznáno rozumem a vědou, ale vycítěno intuicí. Bergsonova intuice proniká do podstaty věcí, je tvůrčím postižením nových idejí, samou podstatou života. Viz: RÁDL, Emanuel. *Dějiny filosofie: Novověk*. Praha: Votobia, 1999.

¹⁸² Bergson zavádí do filosofie pojem „élan vital“. Vývoj života nevychází z hmoty a jejích mechanických zákonů, ale naopak směřuje proti nim, k stále smělejším, vyšším a svobodnějším formám. Elán se projevuje tvořením, nadšením a hledáním nových možností. Viz: STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007.

¹⁸³ BURIÁNEK, František. Historické podmínky nového literárního seskupení. In: BURIÁNEK, František. *Česká literatura 20. století*. Orbis, 1968.

¹⁸⁴ Tamtéž

¹⁸⁵ THEER, Otakar. *Deník (z období 11.12.1915 – 23.11.1916). Záznam z 27.3.1916*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

¹⁸⁶ Program k inscenaci Faethonta v Národním divadle v roce 1917. Uloženo v: Archiv Národního divadla

Každodenní zkušenosti úředníka v této instituci posilují jeho přesvědčení, že takové prostředí dělá z lidí stroje a umrtví v nich i poslední „...jiskřičku božství...“.¹⁸⁷ Udržet si toto „božství“ je dle Theera ustavičný zápas. Nejzřetelněji je tato idea zachycena v básnickém triptychu *Golgota*, kde je konfrontováno božství a lidství v postavě Ježíše Krista, stejně tak se zde objevuje téma svobody, která vždy naráží na své limity.

V prvním zpěvu s názvem *Království světa* je boží syn pokoušen d'áblem k trojímu svodu. Žlutá ústa Satana promlouvají z temnoty a za jediné „ano“, za jediné vyznání své entity, slibují rozkoš, světskou moc a ráj na zemi. V tomto boji Kristus ob stojí. Druhý zpěv s názvem *Na hoře* je blahoslavením těch, kteří zůstávají věrni svému poslání a ani na okamžik nezapochybují o svém vyvolení. Na jejich cestě k božství je třeba mnohého odříkání a především nutnosti zlomit v sobě člověka. Teprve tehdy nepřemůže blahoslaveného ani smrt. Poslední zpěv s názvem *Na kříži* je tragickým předělem předcházející oslavy mravní vůle a pevné víry v sebe sama, která vede k nejvyšším cílům. Kristus umírá na kříži. Padl pod božstvím, které již nedovedl nést. Z poklidných horských míst sestoupil do „bílého pekla“ města, kde z něho den za dnem strhal poslední kusy jeho božství. Stal se opět pochybujícím člověkem a jako takový musel zemřít.

„Abys bohem zůstal,

toť zápas – s každou chvílí, s každým okamžikem,

a každý vítězný.

Byť zapochybovals

tak nakrátko, co zrak se přivře za nečekaného ohně,

otevrou se nebesa a strašným hlasem tě zaprou.“¹⁸⁸

Do novozákonního příběhu halí Otakar Theer svůj vlastní zápas o „božství“¹⁸⁹, stejně tak jako promítá svoji touhu po absolutní svobodě do mýtického hrdiny Faethonta, vzdorujícího věčnému řádu a dychtícího po nadlidství. Rétorika Krista není nepodobná rétorice syna boha Slunce. Když promlouvá Mesiáš ke svým učencům, v jeho projevu se ozývá „faethontovsky“

¹⁸⁷ THEER, Otakar. Dům polyp. In: *Všemu navzdory*. Praha: Fr. Borový, 1915.

¹⁸⁸ THEER, Otakar. *Golgota*. In: *Všemu navzdory*. Praha: Fr. Borový, 1915.

¹⁸⁹ Ve smyslu „básnického“ božství. Otakar Theer pojímá psaní poezie jako božské předurčení, kterému je nutné mnohé obětovat. Pochybovat o něm znamená odcizit se poslání, které je de-facto podmínkou básnickovy existence. Od těchto pochyb vede přímá cesta k „zatracení“, nebo chceme-li ke smrti – tak jako to zachycují verše posledního zpěvu *Golgoty*.

laděný tón: „...*vůle má svobodná...člověka v sobě zlomil jsem...*“.¹⁹⁰ Usiluje o popření všeho lidského, aby dospěl k věčné slávě božství. Jeho víra však není pevná a proto umírá na kříži.

V postavě Faethonta došel Theer na cestě k absolutnu mnohem dále. Stvořil hrdinu, který překračuje hranice strachu a nejistoty. Na rozdíl od Krista o svém cíli ani na vteřinu nezapochybuje. Bojuje do posledního okamžiku. Jeho pád se proto může zdát daleko strmějším než pád syna božího. Přesto ve Faethontových slovech zaznívá naděje, která v básníkově sugestivně líčeném skonu Krista chybí. „*Ničeho nelituji! K mrtvým ...Ke stínům...*“, jsou poslední slova umírajícího Faethonta. Jakoby se k nim družila replika, kterou pronáší titulní hrdina v prvním dějství tragédie : „...*Nad život vyššího je cos: za velkost a krásu smrt!*“

Faethont je sražen k zemi, ale jeho smrt je vítězná, nebo chceme-li heroická.¹⁹¹ Je nesena vysokou nadosobní myšlenkou vykoupení lidstva ze sevření osudu, který je také Theerovým nepřítelem. Nejednou tyto pocity vyjadřuje ve své poslední básnické sbírce. Osud v ní přirovnává k rybáři, který chytí básníka do sítí smrti a zahubí jeho „píseň“.¹⁹² Smysl jeho existence, to k čemu byl božsky „vyvolen“, náhle vyprchá spolu s jeho životem. Úzkost z nicoty, ale také z pouhé ztráty tvůrčí inspirace, provází Theera velmi intenzivně už několik posledních let. „Ozbrojen“ vůlí se snaží jít „všemu navzdory“ i proti osudu, tak jako jeho dramatický hrdina. Ztotožňuje se s jeho pádem. „*Tragické spění Faethontovo k nadlidství, k božství je symbolem vlastního Theerova dychtění.*“, ¹⁹³ tak se o autorově sebereprojekci do hlavní postavy tragédie vyjadřuje A.M. Píša. Připojme ještě, že Faethontův pád je také jakýmsi autorovým vyrovnáním se se smrtí. Převyšuje ji neochvějná vůle mytického hrdiny k naplnění ušlechtilé ideje. Dává jí smířlivou a vznešenou podobu.

¹⁹⁰ THEER, Otakar. *Golgota*. In: *Všemu navzdory*. Praha: Fr. Borový, 1915.

¹⁹¹ V tomto aspektu se také promítá Theerův obdiv k dramatickým hrdinům Pierra Corneille, kteří mu jsou příkladem touhy po velikosti a sebezpřekonání.

¹⁹² Volně parafrázovaná část veršů jeho básně *Dva hlasy*.

¹⁹³ PÍŠA, A.M. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1932.

4.4. Formální stránka tragédie

Forma byla pro Otakara Theera ve vnímání dramatického díla velice důležitá. Jeho úcta k žánrové čistotě a formální kázni se zakládala na obdivu k francouzské klasické tragédii, na jejíž charakter měla rozhodující vliv tragédie antická. Není proto divu, že ve svém Faethontovi usiluje o formální dokonalost. Přízvuk ve verši rozvrhuje s matematickou přesností, mnoho škrtá a každou větu vybrušuje do té doby, dokud nedosáhne její ideální podoby.

Jazyk Theerovy tragédie přispívá k jejímu vznešenému a patetickému rázu. Je plný archaismů a metafor. Theer se zde nesnaží o modernizaci mluvy, a v praxi se tím přibližuje svým antickým vzorům,¹⁹⁴ lépe řečeno soudobému vnímání jazyka antických děl.

Z hlediska veršového systému neměl však autor v úmyslu, aby se text jeho dramatu nesl v intencích věrné nápodoby antické časomíry. Základem zůstává volný verš, který hru naopak přibližuje k současnosti. Formálních reminiscencí na antické drama se ovšem Theer zcela nevzdává. Ve výsledku tak jde o spojení quasiantického metra blízkému hexametru s moderním tónickým principem.¹⁹⁵ Dodejme ještě, že k formální stránce antické tragédie upomíná Theerova práce s chóry, u kterých zachovává tradiční členění na tři strofy o shodném počtu shodně uspořádaných veršů.¹⁹⁶

Vraťme se nyní k již zmíněnému volnému verši, jako nejzásadnějšímu aspektu formální stránky autorovy tragédie. Nabízí se otázka, jaké má u nás tento typ verše postavení v Theerově době. Již v průběhu staletí se pochopitelně objevují veršové útvary, které jsou rytmicky tzv. „volnější“. V českých zemích můžeme mluvit o volném verši v moderním slova smyslu od počátku 90. let 19. století ve spojení s nástupem symbolismu a dekadence.¹⁹⁷ Čeští básníci nezůstávají stranou vlivů světového vývoje a s volným veršem se seznamují mimo jiné i díky překladům děl Walta Whitmana (považovaného za jakéhosi otce-zakladatele volného verše) a Maurice Maeterlincka.¹⁹⁸ Mezi domácími tvůrci volného verše v tomto období figurují Otokar Březina, Antonín Sova, Jiří Karásek ze Lvovic a Stanislav Kostka Neumann. V oblasti jeho užití se však zatím nejedná o žádnou programovou aktivitu.

¹⁹⁴ Rovněž také klasicistním vzorům.

¹⁹⁵ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001.

¹⁹⁶ Tamtéž

¹⁹⁷ Tamtéž

¹⁹⁸ Překládání poezie Maurice Maeterlincka se věnuje Jaroslav Vrchlický.

K propagaci volného verše významně přispěje literární událost na prahu první světové války - vydání *Almanachu na rok 1914*.¹⁹⁹ Sborník, v němž se představuje nová generace spisovatelů, básníků, výtvarníků a kritiků, je iniciován Otakarem Theerem a bratry Čapky. Mimo ně se na něm ukázkami své tvorby podílí například S.K. Neumann, J. Kodíček, Otokar Fischer, Stanislav Hanuš a Jan z Wojkowicz. Většině z nich je blízký bergsonovský vitalismus, o nějž se ideově koncepce sborníku opírá. Také sem tedy proniká Bergsonova filosofie životního optimismu, která sebou nese tvůrčí nadšení pro nové umělecké možnosti. Volný verš se stává jedním z programových východisek *Almanachu*.

Otakar Theer si k němu razí cestu dlouhé roky. Užívá ho již v prvních sbírkách, ale po čase se vrací k alexandrinu.²⁰⁰ Později, jako jeden z těch, kteří podlehli verslibristickému proudu, začíná volný verš programově prosazovat v českém básnictví. V Úvodním slovu k recitačnímu večeru v roce 1913 promlouvá jako mluvčí básníků, jejichž poezie je toho dne na programu zastoupena. Formálním vyvrcholením většiny básní, které zde zazní, je volný verš, deroucí se prostřednictvím „mladé české poezie“²⁰¹ čím dál tím více do popředí. V rámci svého řečnického projevu se Theer snaží volný verš charakterizovat a zdůraznit jeho přednosti. Básníku volného verše se podle něho otevírají nespočetné možnosti, psát takovou poezii je neustálý tvůrčí proces, ve kterém si umělec razí cestu „pralesem“ (naproti němu jde básník pravidelného metra po srovnané, ušlapané cestě), na každém kroku je vydán starému nebezpečí (návratu k starým formám), ale právě taková cesta je pro něj nebyvale přínosná.²⁰² „Volný verš je pro mne ten, jenž je úměrným výrazem nitra, nazíraného jako neustálá změna“,²⁰³ zní autorova osobní definice tohoto formálního přístupu k básnickému dílu. Jako zahajovatel lyrického večera v roce 1913 si posteskne nad tím, že ne všichni mají pro volný verš pochopení. Po dobu následujících let usiluje o probuzení zájmu z řad veřejnosti, ale i básníků, kteří se stále ještě nemohou s tímto „novem“ v poezii ztotožnit. Volnému verši se tedy věnuje s důkladností i teoreticky. Theerova „osvěta“ v dané oblasti vrcholí před jevištním uvedením *Faethonta*. Připravit diváky na zvláštní rytmus veršů své tragédie cítí za

¹⁹⁹ Vydáný v říjnu roku 1913.

²⁰⁰ S tradičním pravidelným metrem se definitivně loučí v básnické sbírce *Všemu navzdory* (která obsahuje i produkci z *Almanachu*).

²⁰¹ Tak zní také titul Theerova Úvodního slova k onomu recitačnímu večeru

²⁰² THEER, Otakar. Mladá česká poezie: Úvodní slovo k recitačnímu večeru lyrickému. In: , Kruh českých spisovatelů. *Na paměť Otakara Theera*. Praha: Zátíší, 1920.

Oním přínosem myslí Otakar Theer mravní velikost básníka, který spolu s psaním ve volném verši přijímá také odpovědnost za toto své rozhodnutí. Nebude kráčet po zavedené cestě poezie, ale razit si cestu „vlastní“. Volný verš je podle něho vhodný pro básníky, kteří chtějí místo drobných lyrických útvarů „tvořit monumentální celky, velké symfonické skladby“.

²⁰³ Tamtéž

nezbytné. Den před premiérou vychází v Národní politice jeho článek, který popisuje, jak je tato dramatická báseň vystavěna.²⁰⁴

Výsledná formální podoba Faethonta souvisí s individualistickým založením autora, potřebou odlišit se a tudíž ne zcela splynout s tvůrčími postupy svých současníků. Propaguje-li volný verš, pak se k němu skrze vlastní tvorbu snaží nalézt takový klíč, kterým by otevřel další možnosti v rámci jeho vývoje. Výsledkem měl být tedy jakýsi „nový, volný verš“, o jehož originalitě byl Theer sám přesvědčen. S Faethontem se rodí experiment české poezie, založený na tonickém principu. A co do povahy experimentu, jako nového, neotřelého pokusu v určité oblasti, má verš této hry krom svých předností také svá úskalí, na která naráží už dobová kritika, zaměřující se na metrickou stránku textu. Sám Theer jej interpretuje jako verš tónický.²⁰⁵ Z hlediska rozměru se jedná o pětiiktové metrum, které ovšem není autorem zdaleka vždy dodržováno. Theer se v té souvislosti odvolává na to, že bere v úvahu větný přízvuk, z čehož vyplývá, že některé přízvuky (u významově méně důležitých slov) nepočítá.²⁰⁶

Do hlubších rozborů Theerových „odchylek“ od veršového systému, který u Faethonta sám postuloval, by vyžadovalo detailnější analýzy, což není pro předmět naší práce zcela žádoucí. Jisté je, že už ve své době vyvolala forma tohoto dramatu spoustu polemik. Výrazně se vůči Theerově verši vymezuje například filolog Josef Král. Nekritický není ani Otokar Fisher, který sice oceňuje přítelovu snahu vnést do české poezie něco nového, ale v zásadě je podle něho Theerův volný verš natolik svázán pravidly a zatížen akademickými schémata, že vlastně ztrácí kýžené volnosti.²⁰⁷ Jde tedy o osobitý, velmi propracovaný a komplikovaný systém, ke kterému Theer i přes jistá kolísání (viz několik řádek výše), přistupoval s matematickou přesností. Literární teoretik Miroslav Červenka považuje za přiměřené pokládat verš tohoto díla „...za dlouhý volný verš relativně stálého - a to značného – rozsahu, který, podobně jako symbolistický volný verš, vyvolává silné reminiscence na antický

²⁰⁴ ČERMOCHOVÁ, Klára. *Úvaha o rytmu v řeči, poezii i tak vůbec*. In: *Slovo a smysl: Časopis pro mezioborová bohemistická studia*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky, 2016, (26).

²⁰⁵ Podle literárního teoretika a odborníka v oblasti poezie - Miroslava Červenky, jde o „realizaci zvláštního, u nás v podstatě neznámého prozodického systému, založeného na ustáleném počtu slovních přízvuků v řádce.“ Ve své publikaci *Dějiny českého volného verše* dále uvádí, že ani před Faethontem ani po něm nevytvořil tónismus v českém básnictví samostatnou tradici. Termínem „tónický“ označil Theerův verš zřejmě poprvé A.M. Píša, viz: ČERMOCHOVÁ, Klára. *Úvaha o rytmu v řeči, poezii i tak vůbec*. In: *Slovo a smysl: Časopis pro mezioborová bohemistická studia*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky, 2016, (26).

²⁰⁶ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001.

²⁰⁷ FISCHER, Otokar. *Faethon*. In: *K dramatu: Problémy a výhledy*. Praha: Grossman a Svoboda, 1919.

hexametr“.²⁰⁸ Pozoruhodný a promyšlený je jeho pokus o rytmické odlišení promluv jednotlivých postav. Héliovy verše zakončuje dvojslabičně, aby vyjádřil jeho vznešenou důstojnost. K nastínění Prometheova vzdoru užívá jednoslabičné zakončení verše a u výbušného Faethonta střídá volně obojí.²⁰⁹

K charakteru verše tohoto dramatu ještě dodejme, že teoretický rozbor jeho psané podoby je jedna věc, a druhá, jak rytmus Faethonta působil na diváky jevištní realizace v roce 1917. Na tuto otázku asi nikdy nebudeme znát plnohodnotnou odpověď. Dobové materiály nezanechávají svědectví o posluchačském pocitu obecenstva, které tuto hru slyšelo poprvé a poznatky odborné veřejnosti se vztahují spíše k numerické analýze Theerova volného verše, než k vlastnímu akustickému dojmu.²¹⁰ Otakar Theer měl však jistou představu o zvukové podobě svého díla. Sám ho se zápalem přednášel svým přátelům (ještě před premiérou Kvapilovy inscenace), byl přesvědčen o jeho zvláštním rytmu, který nemusí vždy působit harmonicky, ale na nějž si posluchačovo ucho zakrátko přivykne. Text pro herce doplňoval značkami a instrukcemi, jak mají recitovat.²¹¹ Z toho je zřejmé, že akustická stránka *Faethonta* byla pro autora velmi důležitá.

K otázce originality formy této tragédie doplníme, že Theer měl v domácí dramatice v oblasti experimentování s veršem své předchůdce. Jaroslav Hilbert ve *Falkenštejnu* (1903) a později v *Kolumbovi* (1915) mísí prózu s volně rytmovaným veršem, František Langer ve své jevištní prvotině *Svatý Václav* (1912) užívá caesurovaný šestistopý verš²¹² a Stanislav Lom píše skutečně volným veršem dramatickou báseň *Vůdce* (1916), která má v Národním divadle premiéru zhruba o dva měsíce dříve než *Faethon*. Jak ale již vyplynulo z předchozího textu, Theerův verš má svá vlastní pravidla a z tohoto hlediska bychom asi obtížně hledali lyricko-dramatické dílo, které by s ním bylo rytmicky totožné.

²⁰⁸ ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001.

²⁰⁹ PÍŠA, A.M. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1932. str.176, viz: také *Dějiny českého volného verše* od Miroslava Červenky, kde je v této souvislosti ještě probírána míra uplatnění tzv. daktylské rytmy, která je v případě Faethona nulová a u jeho božského otce naopak mimořádně vystupňovaná. Verš takto pracuje s polaritou lidský/božský, která koresponduje s ideovou náplní díla.

²¹⁰ „Theerovo slovo zní jadrně a plyne“, je jedno z mála vyjádření v recenzích, které odkazuje k této problematice (viz: Otakar Theer: *Faethon. Kmen*. 1917, (1) a rovněž vyjádření Otakara Fishera: „I ten, kdo, neobeznámen s úmyslem Theerova pětiikťového verše a nepouštěje se do theoretických rozkladů, naslouchá jeho mluvě, podivuje se překvapujícím pádnostem, nezvyklostem, nepravidelnostem, chiastickému uspořádání myšlenek a slov a jiným originálnostem Theerova vybroušeného slova i podmanivé síle jeho rytmu.“ (Viz: FISCHER, Otakar. *Faethon*. In: *K dramatu: Problémy a výhledy*. Praha: Grossman a Svoboda, 1919.)

²¹¹ ČERMOCHOVÁ, Klára. *Úvaha o rytmu v řeči, poezii i tak vůbec*. In: *Slovo a smysl: Časopis pro mezioborová bohemistická studia*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky, 2016, (26).

²¹² PÍŠA, A.M. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1932. str. 174-175

4.5. Proces autorovy práce na Faethontovi

Psaní samotné tragédie provázely Theerovy důkladné přípravy, které zahrnovaly studium řeckých autorů a četbu odborné literatury, zaměřující se na dobu antiky. Ze vzpomínek jeho přátel dokonce víme, že v oné době si vyzdobil celý byt předměty, které upomínaly k této civilizační epoše.²¹³ V souvislosti s mytologickou látkou dramatu se nabízí otázka, do jaké míry se Theerova koncepce Faethontova příběhu shoduje s díly autorů, kteří s touto látkou rovněž pracovali.

Komparací Theerovy tragédie s tvorbou Euripida, Aischyla, Ovidia a dalších osobností se zabývá například spisovatelka a překladatelka řeckých dramát Klára Pražáková ve své úvaze s názvem *Theerův Faethon*. Upozorňuje na to, že verzí tohoto antického mýtu je několik. Z Euripidova Faethonta se dochovaly jen dva delší zlomky,²¹⁴ z nichž autorka usuzuje, že se nejednalo o „titánskou tragédii“, a že v jejím popředí stálo „zhroucené Klymenino mateřství“.²¹⁵ Aischylos ve svých „Heliadách“ užil dle K. Pražákové zřejmě „hesiodovské verze o synu, který se vozu zmocnil bez otcova vědomí za pomoci sester, jež pykají za provinění proměněním se ve stromy“.²¹⁶ Dále zmiňuje pozdější satirické uchopení látky Lukianem v rozhovoru Dia a Helia (v díle Rozhovory bohů) a Nonnem, který obsírně vylíčil Faethontův příběh ve 38. knize svých Dionýských zpěvů. K. Pražáková své úvahy uzavírá přesvědčením, že Theerův Faethon se dějem a dílčími motivy nejvíce přibližuje Ovidiově verzi, která je součástí jeho Proměn. Motiv Epafova pochybovačného posměchu znevažujícího Faethontův božský původ je u obou básníků akcentován jako impuls hrdinova příchodu do Héliova paláce. U Theerova Faethonta je tomu jen tzv. na oko, neboť jde o mladíkovu lest k dosažení mnohem vyššího než osobního cíle. Ovidiův i Theerův Helios ve snaze rozmluvit polobohu nebezpečný let nepřímo upomíná na to, že je synem lidské matky a že tedy i jeho nerozvážné přání je nad jeho síly.²¹⁷

Na konci prvního dějství Theerův Faethon vyřkne pravý důvod své žádosti o sluneční vůz a tímto okamžikem se drama s antickým mýtem i s díly výše jmenovaných autorů v zásadě

²¹³ KRUH ČESKÝCH SPISOVATELŮ. *Na paměť Otakara Theera*. Praha: Zátíší, 1920.

²¹⁴ O rekonstrukci fragmentů Euripidova Faethonta se pokusil J. W. Goethe v díle s názvem *Kunst und Altertum* z roku 1823.

²¹⁵ PRAŽÁKOVÁ, Klára. *Od včerejška k zítřku : úvahy o dramatě*. Praha: Jiránek, 1940

²¹⁶ Tamtéž

²¹⁷ Theerův Hélios: „Božskému božské, lidské lidskému buď!“; Ovidiův Hélios: „Sudba tvoje je lidská, co žádáš, je nad lidské síly.“

rozchází. I když několik shodných motivů bychom našli ještě i po této scéně. Například odkaz k slzám měnicích se v jantar²¹⁸ či k Faethontově proměně v hvězdu Jitřenku. O Theerově postoji k antické látce a k tematicky spřízněným dílům jeho dávných předchůdců hovoří rovněž Antonín Matěj Píša ve své monografii. Z obsahu materiálů autorovy pozůstalosti²¹⁹ a z vlastní analýzy této tragédie konstatuje, že se Theer Ovidiovi čím dál tím více vzdaloval, i když v dějové linii prvního dějství se přiblížil nejvíce právě jemu. Jeho Faethon však neměl nic z nerozhodnosti Ovidiova hrdiny, pro strach a váhání u něho nebylo zkrátka místo. „*Theer sloučil původní znění s motivem prometheovským, ovidiovské fabule zmocnil se duchem aischylovským*“,²²⁰ tak zní Píšova definice Theerovy autorské metody. Jeho Faethonta dále Píša charakterizuje jako „...*promethejského heroa, uvědomělého vzdoru proti tyranii bohů a titánského revolucionáře proti vesmírnému řádu, odvěké sudbě a lidské porobě*“.²²¹

Nyní se můžeme přesvědčit, jak se výše zmiňované teze shodují s osobním názorem Otakara Theera, který ve svých denících a korespondenci popisuje fáze tvůrčího procesu, probíhajícího na díle, jež vznikalo bezmála 4 roky. Myšlenka jeho sepsání se zrodila zřejmě v létě roku 1913, kdy byl Theer hostem politika Karla Kramáře ve vile Barbo na Krymu.²²² Velkolepá stavba v antikizujícím stylu, tyčící se na břehu Černého moře, byla nepochybně inspirativním místem nejen pro Theera,²²³ ale také pro další umělce, kteří ji za svého života navštívili.²²⁴

V autorově deníku se první zmínka o Faethontovi objevuje dne 9. září onoho roku a je zřejmé, že v této době ještě neměl jasnou představu, zda se bude jednat o dílo dramatické, či jiný literární žánr. Forma mu začne vystupovat teprve více než o rok později, kdy si do svého

²¹⁸ Sestry Héliady, žalostné nad bratrovou smrtí, se proměnily ve stromy a jejich slzy v jantar. Takto pracuje s mýtem i Ovidius.

²¹⁹ A.M.Píša však v roce 1928, kdy vyšla jeho dvoudílná monografie o O. Theerovi, neměl ještě k dispozici jeho deníky, jelikož ty byly veřejnosti přístupné až po 30 letech od autorovy smrti

²²⁰ PÍŠA, A.M. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1932. str.160

²²¹ Tamtéž

²²² O tomto faktu se zmiňuje Otokar Fisher i A.M. Píša.

²²³ „...antický sen, přenesený sem do někdejšího chánství krymských Tatarů.“ Tak O. Theer popisuje vilu Barbo ve svých *Krymských dojmech*.

²²⁴ Jmenovitě se hovoří o básníku Svatopluku Macharovi a dramatikovi Arnoštu Dvořákovi, který zde začal uvažovat o svém dramatu Václav IV, viz: PÍŠA, A.M. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1932. a FISCHER, Otokar. *Faethon*. In: *K dramatu: Problémy a výhledy*. Praha: Grossman a Svoboda, 1919.

deníku ve vztahu k budoucí tragédii zapisuje rozhodnou poznámku: „*Ne epika, nýbrž drama.*“²²⁵

Na začátku práce stojí před Theerem zásadní otázka – jaká bude motivace Faethontova příchodu do Héliova paláce? Cítí, že hrdinův popud k vyhledání otce a jeho následná nebeská jízda musí být podmíněny požadavkem hlubšího smyslu, než je pouhé usvědčení o božském původu. Toto řešení se mu zdálo nedostatečně dramatické a hledal takové, s kterým by se mohl sám ztotožnit. V listopadu roku 1914 přehodnocuje svůj dosavadní pohled na mýtus o Faethontovi a poprvé formuluje myšlenku, která se stává předzvěstí zásadní ideje jeho dramatu : „...*pojednou se mi osvětlil můj Faethon, jakoby zázrakem. Co jsem se jím natrápil. Představoval jsem si jej tak, že jeho pád byl způsoben lidskou, zženštilou nostalgií po zemi. Cítil jsem neřeckost takového řešení a jiného jsem neznal. A teď najednou jsem si uvědomil, že to vše je otázka pokory a vzdoru, tak blízká antice. Pokouší bohy, chce se jim vyrovnat – odtud jeho pád.*“²²⁶

Na konci stejného měsíce Theer vypracoval kostru dramatu, z níž například vyplývá, že Faethon se měl na své cestě Vesmírem původně setkat s celou řadou personifikovaných souhvězdí. Postavy Dvojčat, Raka a Lva měly Faethonta povzbuzovat ve vzpouře proti Diovi a dokonce mu slibovat nevšední schopnosti, které by ho pozvedly nad „lidské“ a přiblížily k „božskému“. Nebeská jízda takto pokračovala směrem k nejvyššímu z bohů. Prvotním Theerovým záměrem bylo, aby se Faethon přiblížil k souhvězdí Berana a Býka, a Býk mu poplašil koně. Také v Ovidiově zpracování tohoto mýtu je vylíčeno, jak Faethon na své cestě mívá seskupení hvězd, známá jako znamení zvěrokruhu. Na Ovidiova hrdinu však bezprostřední blízkost těchto ohromných nebeských „nestvůr“ působí hrůzostrašně. Theerem původně zamýšlená Faethontova interakce se zástupci astronomických znamení byla v konečné verzi nahrazena postavami Prométhea, Tyfóna a Giganty.

Prosincové denní zápisky stále více poukazují na Theerovo stupňující se nadšení pro antickou tragédii a potvrzují jeho preference v oblasti dramatiky, které vzýval již jako divadelní kritik. Po opakované četbě Sofoklovy *Elektry*, Aischylova *Promethea* a jeho trilogie *Oresteia* si do svého deníku poznamenává: „*Antická tragédie stává se mi stále nepostradatelnější četbou. Je mi hodně blízká jak svým obsahem, tak i svým vkusem, svým lyrismem i tragikou,*

²²⁵ THEER, Otakar. *Deník (z období 4.3.1914 – 28.12.1914). Záznam z listopadu 1914 (chybí přesná datace)*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²²⁶ THEER, Otakar. *Deník (z období 4.3.1914 – 28.12.1914). Záznam z 23.11.1914*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

nesrovnatelně bližší než Shakespeare“.²²⁷ Postupné utváření si názoru na jednotlivé řecké tragiky a básníky je provázeno hledáním autora, který by Theerovi „ukázal“ směr, jímž se chtěl vydat ve své vlastní práci. Euripida považuje spíše za romanopisce než za tragika.²²⁸ Sofokles je podle něho „...nakažen beznáboženským racionalismem...“.²²⁹ Také Ovidius upadá v Theerovu „nemilost“ a nazývá ho básníkem „...dekoračního baroka...“.²³⁰ „Za to se cele podivuji Aischylovi, ba co víc, miluji ho, jako někoho, kdo mi je až bratrsky blízký. V něm se shledávám jak s hlubokou náboženskostí, tak i s bohatým lyrickým citěním a jeho Prometheus mi připadá skoro jako dílo vlastních mých rukou – kdybych takové dovedl napsat“, ²³¹ svěřuje se v dopise svému příteli Janu z Wojkowicz dne 2. ledna roku 1915.

Otakar Theer našel z výše jmenovaných řeckých autorů největší zalíbení v nejstarším z nich - v Aischylovi, konkrétně v jeho dramatu *Upoutaný Prometheus*. Právě této tragédii, jak vyplývá i z jeho dalších osobních poznámek, se chtěl nejvíce přiblížit. „...Vyrovnaný klid IV. a V. století př.n.l. ...“²³² mu nebyl blízký, tak jako doba, v níž podle jeho slov mýtus pozvolna krystalizoval a „...která v sobě zachovává ještě podivně krutý a smyslný úsměv Asie...“.²³³ Ve vztahu řeckého člověka k náboženství se intenzivně zabýval Hésiodovým spisem s názvem *O původu bohů* (Theogonia), ze kterého si odnesl následující poznatek : „Je v něm takové hrůzy před božskou mocí Diovou. Té, jež ani Aischylos, jak jsem postřehl v „Prometheovi“, nemá“.²³⁴ Pro celou problematiku Theerovy práce s odkazem starověku se nám zdá nejpodstatnější autorovo vyjádření v programu ke Kvapilově inscenaci, navazující na pasáž, v níž líčí Faethontův příběh na základě řeckého bájesloví : „Užil jsem většiny těchto mytických prvků. Ale Faethon báje a Faethon tragédie jsou postavy podobné, ne totožné“.²³⁵ Theer tedy pracuje s mýtem velmi volně. Skrze různé inspirační zdroje se k němu nakonec snaží najít vlastní cestu.

Dne 6. ledna 1915 začíná Otakar Theer psát svého Faethonta načisto a při té příležitosti si ujasňuje otázku odlišného tvůrčího přístupu k poezii a dramatu. Je patrné, že v novém, v praxi

²²⁷ THEER, Otakar. *Deník (z období 4.3.1914 – 28.12.1914). Záznam z 25. 12. 1914.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²²⁸ Tak se o něm vyjadřuje v dopise ze dne 2. 1. 1915 adresovaném příteli Janu z Wojkowicz . In: KRUH ČESKÝCH SPISOVATELŮ. *Na paměť Otakara Theera*. Praha: Zátíší, 1920.

²²⁹ Tamtéž

²³⁰ Tamtéž

²³¹ Tamtéž

²³² Tamtéž

²³³ Tamtéž. Můžeme se domnívat, že Otakar Theer měl touto charakterizací na mysli období, které nazýváme „Archaické“. Přestože Aischylos (525 př.n.l. -456 př.n.l.) je představitelem následujícího - Attického období.

²³⁴ THEER, Otakar. *Deník (z období 29.12.1914 – 3.7.1915). Záznam z 3.1.1915.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²³⁵ Program k inscenaci Faethonta v Národním divadle v roce 1917. Uloženo v: Archiv Národního divadla

pro něho doposud neznámém literárním žánru, ze začátku tápe. Cítí, že v dramatu – na rozdíl od lyriky – záleží mnohem více na celku než na jednotlivostech. Když poprvé stojí před tvorbou dialogu, přemýšlí jak ho pojmout, aby byl skutečně dramatický. V tomto ohledu se mu zdají důležité přechody, například místa, kde postava zaujímá nové postoje, kde dochází k zásadním názorovým obrátům nebo silným emocionálním projevům.²³⁶

S dopsáním prvního aktu překonává Theer ta místa v dramatu, která se mu z hlediska realizace jeví jako nejtěžší. Máme tím na mysli především kontrastní obraz Helia a Faethonta jako „zlidštěného“ boha a „zbožštěného“ člověka. Zdá se, že práce na druhém jednání, již začal dne 8. prosince roku 1915 a skončil (bez několika dní) o čtyři měsíce později²³⁷, byla pro autora mnohem snazší. Za přispění faktu, že zde mohl skrze Faethontova ústa s velkým zápalem vyjádřit ideje, které v dané době intenzivně zaměstnávaly jeho mysl²³⁸, byla rozhodujícím impulsem k rychlejší práci samozřejmě i stále rostoucí obava z vojenského předvolání, jež by zabránilo dokončení díla. Druhý akt měl mít dle autorových slov „...prudký spád...“.²³⁹ Faethonta ve vzpouře proti bohům (kterým se ovšem sám chce přiblížit) ovládá jedna myšlenka, a žene se střemhlav za svým cílem, aniž by na vteřinu zapochyboval.

Dohra měla být „...jakýmsi průsvitným zrcadlením toho všeho faethontovsky lidského...“.²⁴⁰ Takto autorem formulovaný záměr, týkající se ideové náplně posledních veršů tragédie, nacházíme v jeho dopise adresovaném Otokaru Fisherovi. K výše citovaným slovům ještě dodává krátké vysvětlení : „*Je to lidská snaha jak se jeví, díváš-li se na ni z balkonu nebes. Bude to mystická dohra lidského příběhu*“.²⁴¹ Již dříve se Otakar Theer ve svém deníku vyjádřil ve smyslu, že jeho hra má ambice postihnout problematiku všelidského osudu. Tím se dostáváme k autorově názoru na vlastní poslání dramatu. Pro Theera zůstává nejvyšším

²³⁶ V tomto smyslu se vyjadřuje ve svém deníku. Viz: THEER, Otakar. *Deník (z období 29.12.1914 – 3.7.1915). Záznam z 28.1.1915.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²³⁷ O délce práce na jednotlivých aktech si můžeme udělat konkrétnější představu díky autorovým deníkům. Práce na 1. aktu se tedy dá časově ohraničit daty: 6.1. 1915 – 7.8. 1915, práce na 2. aktu : 8.12. 1915 – 16.4. 1915.

²³⁸ V této souvislosti dne 12. 12.1915 do deníku píše: „Pokračuji v opojení Faethontem. *Nabývá to teď letu a závratí...musím naopak stůj co stůj brzdit slova, tak jsem naplněn tím, co všechno Faethon říci chce.*“

²³⁹ Tak se vyjadřuje v dopisu Otokaru Fisherovi ze dne 4.8.1915. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁴⁰ THEER, Otakar. *Dopis Otokaru Fisherovi ze dne 16.4.1916.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁴¹ Tamtéž

úkolem dramatika postavit na scénu otázku lidské jsoucnosti, proniknout k dramatu lidských bytostí.²⁴²

Během let, která Otakar Theer zasvěcuje psaní své tragédie, se střídají dny plné euforického nadšení z vlastní práce s chvílemi bez tvůrčího elánu, jež jdou ruku v ruce s únavou, fyzickými bolestmi a vleklými depresemi. Světem otřásá válka, muži jsou odváděni na frontu a básník se obává, že i jeho nemine povolávací rozkaz: „*Vypráví se, že nás osvobozené v polovici března povolají na vojnu. Pokud se nás v knihovně týče, nedošlo doposud žádného vyrozumění, počítám však s tou možností a proto s celou tvrdošíjností jsem se zavrtil do Faethonta, který musí být hotov před oním termínem...*“²⁴³ píše Janu z Wojkowicz dne 10. února 1916. Soustředí tedy všechnu svou pozornost k tomuto cíli.

²⁴² Podobnými slovy se k poslání dramatika vyjadřuje ve svém deníku. In: *Deník (z období 11.12.1915 – 23.11.1916). Záznam z 27.3.1916.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁴³ Dopis Janu z Wojkowicz ze dne 10.února 1916. In: KRUH ČESKÝCH SPISOVATELŮ. *Na paměť Otakara Theera.* Praha: Zátíší, 1920.

4.6. Proces příprav jevištní realizace Faethonta očima autora a její dobový ohlas

Dne 13. dubna 1917 se v pražském Národním divadle odehrála premiéra Faethonta. Už po dvou reprízách byla však hra z repertoáru stažena a to i přes jasný divácký úspěch. Podstata rozhodnutí divadla Faethonta dále neuvádět tkvěla již v jeho obtížné inscenovatelnosti. Autorovy deníkové vzpomínky z procesu zkoušení tento fakt jedině potvrzují.

Dne 27. dubna 1916, tedy dva dny po dopsání Faethonta, předložil Theer text předsedovi umělecké správy Národního divadla Jaroslavu Hlavovi a režiséru budoucí inscenace - Jaroslavu Kvapilovi. Na adresu prvně jmenovaného si Theer postěžoval, že sice o hře mluvil jako o literární události, ale k provozování mu neřekl nic určitého, jakoby se rozumělo samo sebou, že hra bude hrána.

Se zkouškami se začalo až v únoru²⁴⁴ příštího roku. Neblahé válečné okolnosti a především technické obtíže byly příčinou značných průtahů, které měly za následek, že se musel původně plánovaný termín premiéry několikrát posunout. Obsazení prošlo změnami, u jejichž příčin se můžeme krátce zastavit.

V titulní roli měl vystoupit Eduard Kohout, který měl typově i herecky pro ztvárnění vzdorovitého mladého hrdiny ty nejlepší předpoklady a na svoji roli se dokonce velmi těšil. „*Zde možno herci všemu mládí uzdu povolit a závratně rozpoutat všecken temperament a vehemenci*“, ²⁴⁵ napsal Otakar Theerovi po přečtení druhého aktu Faethonta. Povolávací rozkaz ho však dne 28. března 1917 odvelel na vojnu do Uher. „*Vrátim-li se a uchopím přece jednou opratě spřežení zlatohřívého, bude v mém Faethontu oné lidské bolesti, křivdy a vzdoru*“, ²⁴⁶ sliboval Eduard Kohout v dopisu adresovaném autorovi tragédie několik dní po premiéře, netušíc, že inscenace bude po další repríze stažena. Divadlo našlo náhradu v Rudolfu Deylovi, který nastudoval Kohoutovu úlohu v krátkém časovém úseku. Jak ovšem vyplývá z Theerových deníků, role Faethonta byla ještě před Kohoutem a Deylem nabídnuta Eduardu Vojanovi.

²⁴⁴ A.M. Píša ve II. dílu své monografie *Otakar Theer* uvádí, že zkoušky byly zahájeny od března roku 1917, ale Otakar Theer se o nich ve svém deníku zmiňuje již koncem února

²⁴⁵ KOHOUT, Eduard. *Dopis Otakaru Theerovi ze dne 19. 9. 1916*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁴⁶ KOHOUT, Eduard. *Dopis Otakaru Theerovi ze dne 26. 4. 1916*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

Osobně tento průkopník moderního českého herectví nezanechal v Theerovi příliš pozitivní dojem a ve vůbec první vzpomínce, která se vztahuje k procesu zkoušení, zapsal následující: „*Vojana tu nebylo, přes naše prvotní ujednání vzdal se úlohy, prý nebyla mu dosti významná, titulní, a já, po první čtené zkoušce, kdy si počínal vůči této postavě přímo velkopansky, jakoby mi tím prokazoval milost, jsem se o jeho přízeň neucházel, napsal jsem mu, že jakékoli vnucování je mi cizí. Tolik však vím, že ten člověk má ješitnost přímo baleríny*“.²⁴⁷ Skoro o měsíc později si Theer se zadostiučiněním poznamenává: „*Jak je dobře, že Vojan nehraje*“!²⁴⁸ Komickým dovršením Theerova rozčarování z Vojanovy osobnosti je jím zaznamenaný sen, v němž mu Eduard Vojan provádí ze škodolibosti „...základný kousek...“,²⁴⁹ když se během přestávky Faethonta líčí v šatně jako Mefistofeles a Theer na něj nadarmo naléhá, aby představení pokračovalo. Vedle Eduarda Vojana měla být druhým hereckým „lákadlem“ inscenace Marie Hübnerová v roli Klymené, kterou ovšem z důvodu jejího onemocnění musela nahradit Růžena Nasková. Smutnou událostí, která zasáhla do procesu zkoušení, byla smrt herce Otto Bolešky, který si dne 20. března 1917 dobrovolně vzal život. V roli Tyfóna se místo něho představil Vojtěch Matys.

Otakar Theer líčí své postřehy ze zkoušek očima poněkud distancovaného pozorovatele, který s trochou pobavení proniká za kulisy divadelního prostředí a seznamuje se s jeho praxí.²⁵⁰ Po všech peripetiích zakoušených ve stánku Thálie dospívá k přesvědčení, že, „... *na divadle jsou nejnemožnější věci možnými a naopak*“.²⁵¹ Pro divadelní provoz nejčastěji používá výrazu „blázinec“. K změnám tu dochází ze dne na den, s ničím není možné najisto počítat a tím více ho fascinuje, jakým zázrakem z počátečního chaosu vyvstane inscenace. Tím narážíme na již zmíněné odklady premiérového termínu a nepředvídatelný průběh jevištních příprav.

Dne 12. března 1917 se v Národních listech objevuje první ohlášení data premiéry, které připadá na 23. března. Theer se tomu podivuje, protože dosud proběhly teprve dvě herecké zkoušky, první čtená a druhá na scéně. Jeho předtucha o nemožnosti dodržet tento termín se naplňuje a divadlo přichází s dalším datem – tentokrát s 29. březnem. Ale ani v tomto dni se nemohla uskutečnit premiéra, protože z malířny nebyly dodány dekorace. V onu dobu se

²⁴⁷THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 27. 2. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁴⁸THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 23. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁴⁹THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 28. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁵⁰ Později však ocení zkušenosti, které mu dala jeho účast na vzniku této jevištní realizace.

²⁵¹THEER, Otakar. *Dopis Arne Novákovi ze dne 29.3.1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 – 1917).

navíc čekalo na zprávy od Eduarda Kohouta, zda vůbec bude moci hrát. Na začátku následujícího měsíce se inscenátoři smluvili na 13. dubna a zároveň bylo potvrzeno, že hlavní role připadne Rudolfu Deylovi. I tak se však počítalo s možným odkladem. Rudolf Deyl začal svoji úlohu poprvé zkoušet na jevišti teprve tři dny před premiérou. Poslední zkoušky, které předcházely premiéře, provází takový zmatek, že si Theer myslí, že z kýžené události dne 13. dubna opět sejde.

Pokud se detailněji zaměříme na jednotlivé fáze příprav zachycené autorem hry, odkryjeme nejen technické komplikace, doprovázené nedisciplinovaností některých herců, ale i to, jak se skrze veškeré tyto nesnáze vyrovnával s obtížným úkolem převést Faethontův vesmírný let na scénu režisér inscenace.

Zápis, který referuje o první jevištní zkoušce na Žofině, svědčí o tom, že Otakar Theer má k hercům ze začátku nedůvěru a podceňuje jejich intelektuální schopnosti. „*Kterak z těchto prosaických lidí – herců vytlouci pochopení pro metafyzickou tragédii?*“, ²⁵² ptá se sám sebe. Postupně se mu jeví vše nadějněji a uznává, že jeho obavy byly přehnané: „*Vybarvoval se mi jevištní účín. Héliův popis nebeské jízdy, jehož jsem se bál, je dosti zdramatizován Faethontovými výkřiky. Velmi pěkně mohou vypadnout stichomythie ve 2. aktu, kde si podávají verše herci z podzemí, ze scény a z pozascény, jakoby si při komorním tercetu podávaly melodii nástroj nástroji*“. ²⁵³ Sám se dokonce snaží hercům radit, jak ke své roli přistupovat. Z hereček ho nejvíce zaujme Leopolda Dostalová v roli Eunomie, ze které vyzařuje „...vnitřní velikost...“ ²⁵⁴ a nadto oplývá pro antickou tragédii neobyčejně „přiléhavým“ vzezřením: „*Když jsem s ní mluvil, už mne zarazila její tvář: obličej je rozřát několika hlubokými záhyby, zvlášť kolem úst, tak, že se podobá antické masce z tragédie. Do toho černé oči se souchotinářským jasem...*“. ²⁵⁵ Je potěšen také výkonem Evy Vrchlické jako Faethusy.

V dalších postřezích nás Theer informuje o nezodpovědnosti některých účinkujících, a tento fakt, který negativně zasahuje do zkouškového procesu, zmiňuje ve svém deníku poprvé dne 23. března: *Včera se zkoušel Faethon na jevišti. Herci opět nebyli úplní: scházel Nový a*

²⁵² THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 23. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁵³ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 27. 2.1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁵⁴ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 23. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁵⁵ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 23. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

Hurt.²⁵⁶ O čtyři dny později píše, že někteří herci vůbec nepřišli a měli být za to pokutováni. K potížím s aktéry se přidává také nedokonalé technické vybavení a neschopnost personálu, který technický aparát obsluhuje. Je zajímavé, jak se tento nepříznivý stav, v jehož podmínkách divadelní realizace vzniká, promítne na přístupu Otakara Theera k Jaroslavu Kvapilovi. S přibývajícími problémy totiž vzrůstá Theerova „spoluúčasť“ s režisérem, jenž se podle něho stává de facto obětí všech nespolehlivých složek inscenace, které mu po celou dobu zkoušení přináší bezpočet útrap.

Z Theerova líčení chvílemi až groteskně napjatých situací, k nimž zde dochází, vyplývá, že Jaroslavu Kvapilovi nejednou povolují nervy. Dne 24. března si básník do deníku zapisuje jakého „příkoří“ se tu režisérovi od divadla dostává: „Kvapil včera řádl v divadle, klel, ba nadával na správu, na to že je to šmíra, kde není sice nouze o herce, ale technický aparát zcela zašlý. Bylo mi ho v podstatě líto. Chytlo ho to, když vystoupila Nasková, která Klymené řikala zahořkle...Je zcela bez hereckého posvěcení odmlouvavá, měšťácká, zlomyslně podřývající Kvapilovu autoritu poznámkami dětsky umíněnými“.²⁵⁷ Těsně před premiérou se Kvapil prý dokonce Theerovi svěřuje: „Kdyby to nebyl Faethon a od vás, dávno bych toho nechal“.²⁵⁸ K definici vzájemného vztahu autora a inscenátora hry přispívá také fakt, že se tu nad společnou práci setkávají dvě básnické individuality, což podle Theera pouze potvrzuje Kvapilův „...opravdový zájem, jaký jen básník může mít k básnickému dílu“.²⁵⁹ Od prvního předložení textu Faethonta Kvapilovi si Otakar Theer pochvaluje s jakou pozorností se dílu věnuje a že ač „...básník jambický...“²⁶⁰ dává za pravdu rytmickým principům hry, které odpovídají volnému verši. Theerovi se od Kvapila dostává dle vlastních slov vždy srdečného jednání, navíc v něm poznává „...trpícího člověka...“,²⁶¹ což vyvolává jeho další sympatie.

Potíží při zkoušení nicméně stále přibývá a kulminuje také dusivá pracovní atmosféra. V den, kdy se mají zkoušet světla, nejsou dodány všechny dekorace, na kterých se pro nedostatek uhlí nepracovalo. Tento fakt znemožňuje vyzkoušet světla s přesností, ale režisér, pro něhož je tato divadelní složka zásadní, se přesto rozhodne se zkoušením světel začít. A jak Theer

²⁵⁶ Tamtéž.

²⁵⁷ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 24. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁵⁸ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 13.4. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁵⁹ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 25. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁶⁰ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 28. 2. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁶¹ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 25. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

podotýká, dne 26. března se jen ve zhoršené míře opakuje to, co se přihodilo na poslední zmíněné zkoušce: „...doslova zvěřinec na jevišti, strojmistr odpovědný za arbitiér, dělá pasivní rezistenci, ...Kvapil křičí, ba řve, divadlo je prý šmíra, intendant se plete do věcí, po kterých mu ničeho není, ... lampáři jsou úmyslně liknaví, ten z nich, který má vrhat postranní světla je zcela nahluchlý, tak že všechny rozkazy nutno na něho řvát. Kvapil je přiveden do vzteklého varu, sloup dekorace málem že by se skácel, herci jsou už znechuceni, někteří vůbec nepřišli. Matys má být pokutován. Kvapil nedává na ně pozor, hádá se s personálem, pak zas jim naznačuje posice, kterých dříve nenaučil ...ne, opravdový blázinec“.²⁶² S přibývajícimi zkušenostmi s divadelním provozem hodnotí Theer náročnost režisérské funkce následovně : „...autore, ty cosi zapíšeš, myslíš, že nyní jsi přemohl nejtěžší, a zatím nejtěžší není vytvořit z něčeho něco, nýbrž 20 lidí, kteří dlouholetým stykem se znenáviděli a zodporněli si své řemeslo, těch 20 lidí dovést po několik hodin ke spolupráci“.²⁶³

Pro většinu zúčastněných jistě vyčerpávající zkouška, která vrcholí Kvapilovou potyčkou se strojmistrem (majícím na starosti let Faethontova vozu), je toho dne předčasně ukončena. Autorovo svědectví vypovídá o konfliktu takto: “Když je 11:26 ,začne strojmistr přicházet ke mně, hlasitě říká, že nebude hotov k představení, Kvapil vylétne, zařve na něho, křičí „ ten zatracený chlap“, strojmistr se nedá urážet, Kvapil: “Strojmistr ven! Hned z divadla! To nepřejdou! Hned k řediteli! Marš!“ Běží za ním, už myslím, že se do sebe pustí. Kvapil bledý jako smrt tedy skončí, scéna se hned bourá. Rozcházejí se jako vodou polití, pí. Rydlová pláče,...blázinec“.²⁶⁴ Jak ještě uvidíme, problematika zavěšeného létajícího vozu se stává v procesu zkoušení tragédie nejtěžším scénografickým oříškem a v zásadě činitelem, který rozhodne o osudu inscenace.

Pakliže o Jaroslavu Kvapilovi mluví celá řada hereckých vzpomínek jako o jemném gentlemanovi s vlídným přístupem, mohou být předešle popisované děje v onom směru poněkud překvapující. S většinově pozitivním pohledem na režiséra dokonalé jevištní impresy se však nerozhází ani Otakar Theer. Pouze na základě zkušeností s Faethontem podotýká, že nepříznivé podmínky divadelního prostředí dělají z tohoto jinak laskavého člověka osobnost s docela proměněným chováním.

²⁶² THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 27. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁶³ Tamtéž

²⁶⁴ Tamtéž

Následující Theerova vzpomínka, která se časově odehrává po posledně nastíněné zkoušce, potvrzuje, že sám Jaroslav Kvapil se s tímto rysem své osobnosti těžce smířoval: *“Vytáhnu Kvapila ven, na procházku, pak do kavárny, tu mi ten člověk, před chvílí jako kat zuřivý, říká: „Nu, a potom psát verše?“ , říká, že sám má před sebou odpor, jak na divadle zhrubl, a přece prý mi mimo divadlo neřekne příkrého slova, na svou ženu prý nikdy nekřikl, svého dítěte nikdy neudeřil, připadá si prý, jakoby se za peníze zaprodal. Recituji verše, kterým s láskou naslouchá, v kavárně vypravuje o dvou zamýšlených hrách, „Kirké“ a „Lazar“, které asi nikdy nebudou napsány, je to jiný člověk, v podstatě ušlechtilý, který však jakmile vkročí do divadelního blázince, nebude jiný, než jaký byl před chvílí“.*²⁶⁵ K Theerově přesvědčení o ušlechtilosti Jaroslava Kvapila přispívají také dojmy z návštěv u něho doma, kde dle jeho popisu panovala idylická rodinná atmosféra.

Za zdmi Národního divadla se nicméně vše vrací do starých kolejí a zkouška dne 10. dubna, kterou provází stejné problémy jako na konci předchozího měsíce, je plná nervozity z blížící se premiéry. Autor jevištního kusu dokonce shledává, že se pluje v „...čiré improvizaci...“.²⁶⁶ Rudolf Deyl říká poprvé svoji úlohu, ale přes minimum času, jaký mu byl dán pro nastudování k dispozici, má roli Faethonta velmi dobře naučenou. Theer si pouze posteskne, že postrádá „...Kohoutovy mladé útočnosti...“²⁶⁷ a „...neřítí se tak jako on, cesta necesta, hlava nehlava, lhostejno, zdali si zlomí vaz“.²⁶⁸ Světla se zkoušela doposud jen jednou, není rozvržena hudba a strojmistři (který nakonec stále setrvává ve své funkci), se nedaří namontovat vůz. Ostatní Theerovu rostoucí skepsi uklidňují ujištěním, že Kvapilovy premiéry mají svou dobrou hvězdu a nakonec se vždy vydaří. Prokurista Kučera dokonce prorokuje, že osvědčí-li se divadelní pranostika, bude mít hra nebyvalý úspěch, „...protože málokdy předcházelo premiéře tolik kraválu, jako tentokrát“.²⁶⁹

Kostýmní zkouška dne 12. dubna působí skutečně pozitivněji. Když Theer vidí poprvé své postavy v ovzduší, v jakém si je představoval a kolem něho na svá místa spěchají herečky ve splývavých chitónech, spokojeně podotkne: „*Jakoby mne ovál sám duch antiky... Snad to opravdu v tom vteřinovém zákmitu přeletěla scénou duše antiky, dvě tisíciletí to snad vyplula*

²⁶⁵ Tamtéž

²⁶⁶ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 12. 4. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁶⁷ Tamtéž

²⁶⁸ Tamtéž

²⁶⁹ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 13. 4. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

na chvíli z podsvětí, jak mihla se, zaševalila, kývla mi – a zmizela“.²⁷⁰ O generální zkoušce nadcházejícího dne, tj. pár hodin před premiérou, se ovšem opakují obvyklé výstupy se strojmistrem. Kvapil, který se v ředitelně pohádá s Jaroslavem Hlavou, hrozí, že z divadla dá výpověď a své roztrpčení nad první pražskou scénou doprovází slovy: „...a já blázen jsem loni mohl přijmout angažmá do Frankfurtu“.²⁷¹ Otakar Theer není takovým vyostřením událostí nijak překvapen, jelikož už před nějakou dobou ho Jaroslav Hlava ubezpečuje, že se nejedná o nic neobvyklého, ale spíše o jakýsi kolorit, jelikož „...Kvapil dává výpověď po každé důležitější premiéře“.²⁷² „Přes to přese vše jaksi všichni jsme věděli, že to teď už vyjít musí“²⁷³, zapisuje si Theer dne 13. dubna do deníku. Hlediště je toho večera vyprodáno, obecnost nadšeně tleská a spolu s herci²⁷⁴ je na scénu několikrát vyveden i autor hry.

Vřelé přijetí Faethonta ze strany publika je připisováno zejména faktu, že hra vstupuje do svého „jevištního života“ ve válečné atmosféře. V kontextu let válečného útlaku tak na diváky působila Faethontova vzpoura a touha po svobodě „jako výzva k národně politické nesmluvnosti“²⁷⁵, jak píše F.X.Šalda. Otokar Fischer ji dokonce nazývá tragédií revoluce,²⁷⁶ kde představa „drtitele“ Dia básníkovi a obecnstvu mimoděk „...splývá se zástupcem proklínaného císařství, který dusil a dráždil odboj a hněv.“²⁷⁷ K manifestačnímu vyznění díla přispívá kult heroismu, odpor k tyranii, jeho velkolepost, patos i samotná forma volného verše, o němž například Arne Novák píše jako o výrazovém prostředku patetického básnictví, který vyjadřuje hrdinské češství právě v období bojů světové války.²⁷⁸ Byla-li však celá hra vnímána jako podobenství českého odporu proti rakouské moci, je překvapující, že sám autor

²⁷⁰ Tamtéž

²⁷¹ Tamtéž

²⁷² Tamtéž

²⁷³ Tamtéž

²⁷⁴ Herecké obsazení Faethonta je následovné : *Hélios (bůh slunce)*: Miloš Nový, *Klymené (choť krále Meropa)*: Růžena Nasková, *Faethon (syn Héliův a Klymenin)*: Rudolf Deyl, *Prométheus*: Jaroslav Hurt, *Týfón (démon ohně)*: Vojta Morys, *Euromedón (král Gigantů)*: František Matějovský, *Briareós (Gigant)*: Karel Kolár, *Enkelados (Gigant)*: Jiří Steimer, *Eiréné (Hóra)*: Anna Suchánková, *Eunomia (Hóra)*: Leopolda Dostalová, *Diké (Hóra)*: Zdeňka Rydlová, *Aiglé (Héliada)*: Liběna Odrštilová, *Lampetié (Héliada)*: Jarmila Kronbauerová, *Faethusa (Héliada)*: Eva Vrchlická

²⁷⁵ Faethon(1962). In: *Panáček v říši mluveného slova: stránky přátel rozhlasových her a mluveného slova vůbec* [online]. [cit. 2018-12-10]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/3822-faethon-196.html>

²⁷⁶ Nejnovější bádání vztahující se k inscenační historii Theerova Faethonta, studie Daniely Čadkové s názvem *Theerův Faethón a jeho inscenační tradice*, odhaluje mimo jiné fakt, že vnímání této tragédie v intencích jinotaje - tedy jako revoluční drama - bylo živé i v dalších nelehkých obdobích 20. století. Jako „hymnus o svobodě“ vyznělo v kontextu nacistické hrozby nastudování Faethonta Josefem Stejskalem v roce 1938 v Jihočeském divadle. Za následného protektorátu byla jako protest vůči nacistickým okupantům vnímána inscenace Karla Svobody nastudovaná v roce 1944 v Českém divadle v Olomouci. Viz: ČADKOVÁ, Daniela. *Theerův Faethón a jeho inscenační tradice*. In: *Divadelní revue: ročník 2018*. odevzdáno do tisku 30. listopadu 2018 (pracovní elektronická verze).

²⁷⁷ FISCHER, Otokar. *Faethon*. In: *K dramatu: Problémy a výhledy*. Praha: Grossman a Svoboda, 1919.

²⁷⁸ NOVÁK, Arne a Jan V. NOVÁK. *Přehledné dějiny literatury české*. Brno: Atlantis, 1995.

se k tomu, zda bylo jeho záměrem vtělit do Faethonta národní postoj k současné politické situaci, skoro nevyjadřuje.²⁷⁹ Přitom z jeho deníků víme, s jakou tísní na něj válka i nerovnocenné postavení vlastního národa působily a ještě dnes se o něm v mnohé literatuře dočteme jako o patriotovi, jehož vlastenectví hraničilo až s nacionalismem. Je pravděpodobné, že skutečně nešlo o záměr, ale stejně tak nelze vyloučit, jak píše A. M. Píša, že dobová atmosféra musela během psaní tragédie alespoň podvědomě přispívat k Theerově obraznosti.²⁸⁰

Nezvratným faktem zůstává, že v očích laické veřejnosti byl onen premiérový večer mimořádně úspěšný a tuto skutečnost nepopírá ani kritika. Nicméně právě odborná veřejnost je k dílu spíše skeptická. Společným jmenovatelem nejčastějších výtek je, že Theer se při práci na svém Faethontovi příliš neohlížel na jevištní možnosti.²⁸¹ V daném světle jsou Jaroslav Kvapil spolu se scénografem Josefem Wenigem vyzdvihováni jako „hrdinové“, kteří dovedli k cíli takřka neuskutečnitelné.

Nejostřejší vyjádření, týkající se obtížné inscenovatelnosti hry, se objevuje v deníku Právo lidu, kde referent přímo říká, že Otakar Theer „...*může děkovat ochotě divadelní správy, že lyrikovi zvučného jména neodepřela provést tuto práci, protože stěží by se asi našel ředitel, jenž by nezavrtěl hlavou nad hrou, jež není aktová ani celovečerní a jejímž hlavním a jediným obsahem je let titulního hrdiny po obloze v plamenném voze...Drama, jehož vlastní děj hraje se za jízdy kosmickým prostorem – jak je jen provést na nepohnutých divadelních prknech, aby dojem nebyl nedochudný a iluze nemožná?*“.²⁸² Odpověď na referentovu otázku se skrývá hned v několika recenzích, které se věnují popisu scénického řešení a na jejichž základě (kromě Wenigových scénických návrhů a několika málo fotografií)²⁸³ se můžeme pokusit o částečnou rekonstrukci vizuální podoby inscenace.

²⁷⁹ A.M.Píša ve druhém dílu monografie o Otakaru Theerovi předkládá informaci, že“ *šlo, podle vlastních slov básnickových, spíše o ústupek ladění doby, než o záměr.*“ Zdroj k autorovu vyjádření o „nezáměrnosti“ politického vyznění svého díla ovšem neuvádí. Z deníků, které doprovázejí roky práce na této hře i následující období, vyplývá o vztahu Faethonta k současným válečným událostem, že psaní dramatu je pro Theera v tak zlé době svým způsobem terapií a možností „úniku“.

²⁸⁰ PÍŠA, A.M. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1932. str.167

²⁸¹ Přestože je v kritikách Theerovi vytýkáno, že se příliš nezamýšlel nad scénickou podobou svého díla, nelze tvrdit, že by neměl konkrétnější představu o jevištním uspořádání dekorací, rozmístění herců a dokonce i o nasvícení. Vypovídají o tom nejen scénické poznámky, které uvozují jednotlivá dějství, ale především i několik kresbiček (náčrtků) scény, jimiž básník v době práce na Faethontovi „vyzdobil“ svůj deník a pracovní materiály k tragédii.

²⁸² K. *Literatura a umění. Faethon*. Právo lidu, 15.4. 1917, č. 102, s. 1

²⁸³ Uloženo v: Sbírka Národního muzea, divadelní oddělení; Archiv Národního divadla

Z dostupných zdrojů vyplývá, že scéna kladla důraz na vystižení odpovídající atmosféry, k níž mimo jiné přispívalo dokonalé osvětlení, na němž si Jaroslav Kvapil obecně zakládal. První dějství se odehrávalo před Héliovým palácem. Proscénium dosahující hloubky zhruba šesti metrů tvořilo šikmo ubíhající jonické sloupoví. Z předscény k vlastnímu jevišti vedlo šest schodů. Prospekt reprezentoval palác boha Slunce znázorněný branou. Ta zjevně představovala pro autora významný scénický prvek, jelikož se k ní nejednou vztahuje ve scénické poznámce i ve svém deníku. Velmi pozitivně hodnotí nápad nechat prosvítat modro nebes, když se vrata otevřou. V jedné z recenzí²⁸⁴ se dozvídáme, že ke konci prvního jednání bylo otevřenou branou vidět obětiště. Druhé dějství se odehrávalo v souladu s dramatickou předlohou nejprve v oblacích, poté na plochem mořském břehu.

Zde se již dostáváme k problematice realizace Faethontova vesmírného letu, která přinášela Kvapilovi tolik „útrap“. Neméně však, jak se ještě dozvíme, také představiteli titulní role. Jediným možným řešením se nakonec ukázalo umístit profil nebeského vozu nad jeviště za užití speciálních podpěr. Iluze, že se vůz vznáší oblačným prostorem, byla výsledkem následujících faktorů: rafinovaného použití závoje a světel, zahalujícího modravého oparu, vlajícího roucha hlavního hrdiny a v neposlední řadě odpovídající gestikulací Rudolfa Deyla. Ten ve svých knižně vydaných vzpomínkách zanechává podrobnější svědectví o principech Kvapilovy a Wenigovy důmyslné konstrukce, včetně nástinu nepříjemných pocitů, které se odehrávaly v jeho mysli během Faethontova „letu“ : *„Že se vůz nemohl pohybovat, bylo samozřejmé, ale byla už dostatečná potíž umístit dorostlého člověka na triumfálním voze, aby budil dojem, že se vznáší. Na lanech spuštěných z provaziště byl by se stále pohupoval. Po dlouhých úradách byl upevněn na tři čtyřmetrové železné sedě natřené podpěry, v té výši se mi nestálo dobře. V ruce jsem třímал několikametrové, v zákulisí mizící opratě, jimiž jsem mocně lomcoval, abych znázornil úprk divokých ořů. K zvětšení dojmu opravdového letu byl umístěn v propadlišti ventilátor, který sice způsobil vlání mého pláštěku a otáčení vozových kol, ale stupňoval při deklamaci obtížných veršů mou nervozitu do takové míry, že jsem srdečně vítal, když mne srazil Diův blesk do propasti“*.²⁸⁵

Ve výsledku byl tedy efektní dojem vykoupen obavami účinkujících o jejich bezpečnost. Kvapil byl dle Deyla na svůj vynález nadmíru hrdý. I odborná veřejnost se povětšinou shodovala na tom, že se iluze Faethontova osudového letu zdařila. Méně uspokojivá

²⁸⁴ Nenadepsaný novinový výstřižek.

²⁸⁵ DEYL, Rudolf. *O čem vím já: Vzpomínky na život a dílo Jaroslava Kvapila v českém divadle*. Praha: Melantrich, 1971.

hodnocení postihla výstup Gigantů. Předmětem kritiky a dokonce humoru se stala zejména jejich podoba. Polonazí muži v huňatých parukách připomínali podle jedné z recenzí spíše než obry skřítky nebo trolly, kteří se za vycházejícího kouře vynořovali na jeviště jako z podzemní místnosti nějaké továrny.²⁸⁶ Parodické vyličení tohoto výjevu přináší Humoristické listy v rubrice *Původní zprávy Venouše Huňáčka*: „...*A mezitím se v divadle odehrála trapná scéna. Z propadla vylézaly ven na jeviště rozcuchaní kulisáci, bez kabátu a bez košil, jen tak, a začali reptat, že je zle, že se dál dřít nebudou, že nemají co na sebe, aby se jim přidalo a kdesi cosi. Obecenstvo si myslelo, že to patří do hry, tak neříkalo nic a kulisáci, když viděli, že si jich žádný nevšímá, tak odešli a bylo po demonstraci*“.²⁸⁷ Venouš Huňáček (ve skutečnosti humorista Josef Skružný) se dále z kritik dovídá, že ti „...*vlasatí naháčci nebyli stávkující kulisáci, nýbrž giganti*...“²⁸⁸ a upozorňuje na „nešvar“, který mohl mít za následek „...*hrozné neštěstí*“²⁸⁹: „*Herci představující giganty čekali na svůj výstup pod podlahou jeviště. A vědouce, že je tam nikdo nevidí, klidně si tam pokuřovali, nedbajíce nebezpečí ohně. Při otevření podlahy je prozradil kouř, který se vyvalil do hlediště, až se dámy v předních řadách zakuckaly*“.²⁹⁰

Jakkoli se režijní a výtvarné řešení výstupu Gigantů ve 2. dějství nesetkalo s úspěchem, pak byla dohra odehrávající se za noci na mořském břehu, kde se Heliady skláněly nad Faethontovou mrtvolou, předmětem pochvalného obdivu k jejímu estetickému provedení. Wenigova dekorace přímořské krajiny zahalené do hávu měsíční noci se v kritikách nejčastěji pojila s označením „krásná“. Herecké výkony byly posuzovány především z hlediska deklamačních schopností jednotlivých představitelů. Recenzenti se většinou shodují na dobré deklamační úrovni celého souboru. Za dokonalý přednes jsou vyzdvihováni zejména Rudolf Deyl a Miloš Nový.

Kritiky se samozřejmě neomezovaly jen na hodnocení jevištního provedení dramatu, ale také na jeho samotný obsah, formu a přínos současnému divadelnímu repertoáru. V tomto ohledu je Theerova mytologická tragédie v denících nejčastěji srovnávána s tvorbou Jaroslava Vrchlického, „...*prvního skutečného Heléna na české půdě*...“²⁹¹ obracející se ho svým básnickým a dramatickým uměním ke světu antiky. Nejdůkladněji se touto komparací zabývá

²⁸⁶ K. *Literatura a umění. Faethon*. Právo lidu, 15.4. 1917, č. 102, s. 1

²⁸⁷ SKRUŽNÝ, Josef. *Původní zprávy Venouše Huňáčka, dříve Dolejše. Národní divadlo. Faethon, čili: Kdo chce kam, pomozme mu tam. Tragická báseň ve třech jednáních od Otakara Theera*. Humoristické listy 60, č. 18, s. 252

²⁸⁸ Tamtéž

²⁸⁹ Tamtéž

²⁹⁰ Tamtéž

²⁹¹ NOVÁK, Arne. *Řečí bohové na naší půdě. Venkov*. 29.3.1917.

Arne Novák, který upozorňuje na to, že Vrchlický uváděl na jeviště hrdiny, v jejichž žilách kolovala sice božská krev, ale kteří byli „...řeckými lidmi, připoutanými k zemi a k jejím řádům“.²⁹² U Theera spatřuje látkové novum v tom, že „...dává vystupovati samým helénským bohům, ovšem v jejich vztazích k trpícímu člověčenstvu“.²⁹³ Otakar Theer se podle většiny referentů svým dramatickým debutem vřazuje do linie českého básnictví se vztahem k helénskému mýtu, za jehož vrcholného představitele je považován právě Jaroslav Vrchlický.

Kritiky tedy ve své podstatě dochází k závěru, že Faethon sice zásadně nevybočuje z řady dosavadní české divadelní tvorby a má své dramatické nedostatky, ale disponuje nespornými jazykovými hodnotami. Za všechny reflexe můžeme uvést zde již několikrát citovanou recenzi, v níž její autor²⁹⁴ přistupuje k Theerově tragédii spíše negativně a s ironickým úsměškem, ale v samotném závěru velmi objektivně shrnuje většinu toho, co zde bylo řečeno: „Theerova hra je po dlouhých letech prvním českým pokusem a antickou mythologickou tragédií. A nutno říci: pokusem u nás nejdůslednějším, stylově nejčistším. Theer nemodernizuje psychologie, ani mluvy řeckého dramatu tak jak to činil Vrchlický...Jeho zpracování látky značí o duchu značně kultivovaném, rázu více intelektuálního, nežli vášnivého, s pečlivým smyslem pro jasnost a ostrou plastiku slov...Ale leží to přec daleko stranou vlastního českého divadla a jeho potřeb“.²⁹⁵

Stažení inscenace z repertoáru Národního divadla po pouhých třech představeních mělo čistě praktický důvod, na který jsme zde již mnohokrát naráželi. Předseda umělecké správy prof. Jaroslav Hlava odmítl nést odpovědnost za bezpečnost účinkujících v souvislosti s konstrukcí Faethontova nebeského vozu. A do jaké míry byl zklamán z faktu, že se hra na prknech první pražské scény již neobjeví, sám autor? Otakar Theer se sice k rozhodnutí stažení Kvapilovy inscenace ani k výtkám kritiky směrem k tragédii ve své pozůstalosti nevyjadřuje, nicméně již v průběhu psaní a také během zkouškového procesu si v deníku poznamenává několik vět, které nám mohou tuto otázku alespoň částečně zodpovědět. Vycházejme přitom z faktu, že Theerův přístup k vlastní tvorbě v období několika posledních let neodpovídal ambicím autora, který by toužil po slávě v přítomném okamžiku. Byl přesvědčen o hodnotě svého díla, ovšem tím zda bude provozováno v dané chvíli nebo v budoucnu, se příliš nesusuzoval: „Pro

²⁹² Tamtéž

²⁹³ Tamtéž

²⁹⁴ Autorská zkratka: K.

²⁹⁵ K. *Literatura a umění. Faethon*. Právo lidu, 15.4. 1917, č. 102, s. 1

*mne skoro hlavní věcí bylo Faethonta napsat. Je částí mého problému „ Všem navzdory“, částí mne sama. Ovšem psal jsem jej tak, aby byl co možno nejvíc uschopněn k scénickému provedení ...Vím, že jednou provozován bude, zdali teď – tím se netrápím ani se proto neraduji“,*²⁹⁶ zapsal si do svého deníku ve dnech, kdy se rozhodl Faethonta zadat Národnímu divadlu. Ve stejném duchu se svěřuje také svým přátelům v dopisech.

Jak tedy vyplývá, Theerova očekávání byla spojena s vírou v to, že propadne-li hra dnes, zvítězí po letech. Za svého života se ovšem nedočkal ani knižního vydání,²⁹⁷ ani další scénické realizace. Hra byla podruhé uvedena na Královských Vinohradech 25. dubna 1922, opět v režii Jaroslava Kvapila, s hudbou J. B. Foerstra a s Romanem Tůmou v hlavní roli. Od té doby se Theerova tragédie objevovala na českých profesionálních i amatérských jevištích²⁹⁸ sporadicky, s nevelkým počtem repríz a bez výrazného diváckého úspěchu. K úctyhodnému počínu, který vedl k oživení zájmu o toto drama, došlo v 60. letech v podobě rozhlasové inscenace režiséra Miloslava Jareše. Rozhlasová forma, kladoucí ze své podstaty důraz na akustický dojem posluchače, podpořený jeho vlastní imaginací, dala vyniknout básnickým kvalitám Theerova textu a přirozeně se vyhnula scénickým úskalím, ke kterým docházelo v případě jevištního ztvárnění. Pokud byl v minulosti v kritických ohlasech Theerovu Faethontovi vytýkán akademický ráz a i přes autorovu snahu nedostatečná dramatická (jako zásadní faktory vedoucí k celkové náročnosti hry na udržení pozornosti obecnosti), pak můžeme směrem k divákovi bez větších pochybností považovat rozhlasovou inscenaci za uspokojivou realizační cestu této tragédie.²⁹⁹

²⁹⁶ THEER, Otakar. *Deník (z období 11.12.1915 – 23.11.1916). Záznam ze dne 2. 7. 1916.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

²⁹⁷ Hra byla poprvé vydána v roce 1922.

²⁹⁸ Inscenace profesionálních scén: *Faëthon (Divadlo Reduta, premiéra: 11. prosinec 1928, režie: Otto Čermák); Faëthón (Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích, premiéra 23. ledna 1938, režie: Josef Stejskal); Faëthon (České divadlo v Olomouci (dnes Moravské divadlo), premiéra: 17. května 1944, režie: Karel Svoboda). Amatérské scény:* *Faëthon (divadelní spolek Hálek v Nymburce, premiéra: 5. září 1920, v rámci oslav šedesátého výročí založení spolku); Faëthon (Městské divadlo v Písku, premiéra: 22. března 1930, režie: Václav Krška); Faëthon (divadelní spolek Kolár v Polici nad Metují, premiéra 20. května 1944); Faëthon (Divadlo na okraji, premiéra: 9. listopadu 1970, režie: Zdeněk Potužil)*

²⁹⁹ V této souvislosti otevírá nový pohled na problematiku inscenování Theerovy tragédie (jež se dodnes může jevit jako obtížně realizovatelná a odsouzená k údělu tzv. knižního dramatu) již zmíněná studie Daniely Čadkové s názvem *Theerův Faëthón a jeho inscenační tradice*. Na základě autorčiných rekonstrukcí všech dosavadních realizací tohoto dramatu vyplývá, že se inscenátoři postupně čím dále více odvraceli od realistického zobrazení Faethontova tolikrát diskutovaného letu ve snaze dospět k jeho antiiluzivnímu řešení (počínaje světlou projekcí českobudějovické inscenace režiséra Josefa Stejskala v roce 1938) a k celkovému odhmotnění scény (za jejíž vrchol můžeme považovat právě rozhlasové provedení, které zbavilo inscenaci všech vizuálních omezení). Viz: ČADKOVÁ, Daniela. *Theerův Faëthón a jeho inscenační tradice*. In: *Divadelní revue: ročník 2018*. odevzdáno do tisku 30. listopadu 2018 (pracovní elektronická verze).

Pro úplnost zmiňme událost, která se s inscenací Faethonta nepřímo pojí. Pár dní po premiéře se v několika periodicích objevila zpráva o Theerově úrazu, který byl poněkud zkresleně dáván do souvislosti s autorovou „oslavou“ oné divadelní události. Ve všech člancích se totiž tvrdilo, že Theer upadl ze žebříku při rozvěšování věnců, jimiž byl v den premiéry obdarován na jevišti Národního divadla.³⁰⁰ Dne 22. 4. 1917 Otakar Theer skutečně spadl ze žebříku ve svém bytě v starobylém domě na Hradčanech, ale tato nešťastná příhoda byla následkem jeho pokusu otevření oken - těžko přístupných, vzhledem k jejich umístění do značné výšky. Každopádně byl tento nešťastný pád tiskem vnímán v symbolickém propojení osudu autora a jeho dramatického hrdiny. Sám Theer si do svého deníku poznamenává: „*Připadá mi, jako by tato nehoda byla závěrečným aktem Faethonta*“.³⁰¹ O pár měsíců později umírá. Z lékařského hlediska je málo pravděpodobné, že by ono poranění, při němž si básník způsobil „jen“ bolestivé podlitiny, mohlo mít za následek propuknutí zákeřné nemoci – tedy zhoubného lymfosarkomu, který mu byl diagnostikován krátce po pádu ze žebříku. Ale i v této spojitosti se po Theerově úmrtí dočteme v řadě novinových článků a vzpomínek přátel. Tragika předčasné smrti spisovatele, který právě prožíval své tvůrčí období s vírou v to, že po tomto díle přijde další a lepší,³⁰² byla nešťastným úrazem ještě více zdůrazněna. Pád vedl k celkovému ztotožnění dramatika a jeho tragického hrdiny.

³⁰⁰ A.M. Píša ve své monografii *Otakar Theer, díl II.* mluví o mystifikaci deníkových listů, které pojímaly tuto zprávu v posměšném charakteru, tedy psali o průměrném básníkovi, který spadl při rozvěšování premiérových trofejí.

³⁰¹ THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 28. 4. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

³⁰² Po dopsání Faethonta se Otakar Theer zaměřil na psaní dalšího díla – tragédie s názvem *Nikéforos a Theofanó*.

4.7. Další dramatické pokusy

K dokreslení Theerova portréту jako dramatika bychom ještě rádi upozornili na fakt, že kromě Faethonta, který se jediný dočkal jevištního provedení, měl autor v úmyslu vytvořit ještě jiná dramatická díla.

Souběžně s přípravami k této tragédii pomýšlí na zpracování dalšího antického námětu, jímž měla být *Médeia*. Už v roce 1913 si do deníku zapisuje několik poznámek, které se váží k jeho představám o uchopení dané látky, ale s ideou jejího sepsání se nakonec loučí v červenci roku 1916 se slovy: „*Tragédie Médeia se mi úplně odcizila*“. ³⁰³

Nicméně po dokončení Faethonta následuje období, které sebou nese „...*samé dramatické plány*...“. ³⁰⁴ Některé se rodí již při práci na Faethontovi. Například zamýšlená dvouaktová komedie *Manželství*, která prokazuje autorův tvůrčí zájem o proniknutí do oblasti tzv. „lehkého“ žánru, tedy i mimo sféru tragédie. Ostatně v Theerově pozůstalosti nacházíme nedatovaný rukopis jednoaktové komedie s názvem *Staříčkův král*, ³⁰⁵ která by mohla být vůbec jeho prvním dramatickým pokusem, vzhledem k tomu, že se zde podepisuje ještě pod uměleckým pseudonymem Otto Gullon. ³⁰⁶ Dále Theer uvažoval o hře *Svatý Václav*, kterou by se dle vlastních slov „*vypořádal se vším pozemským*“. ³⁰⁷

Nejdůkladněji však rozpracoval tragédii z byzantského prostředí 10. století s názvem *Nikéforos a Theofanó*. Stále zhoršující se zdravotní stav mu však dával tušit, že dílo zachycující osud císaře Nikéfora II., zavražděného na příkaz své ženy Theofanó, nestihne dokončit. ³⁰⁸ Pracovní materiály z čtyřměsíčních příprav zahrnují autorovy poznámky k byzantské historii, podrobné rozvržení všech pěti aktů a několik zlomků veršovaného textu. Na základě zmíněných pramenů a Theerovy korespondence se o rekonstrukci této tragédie

³⁰³ THEER, Otakar. *Deník (z období 11.12.1915 – 23.11.1916). Záznam z 2.7.1916*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

³⁰⁴ THEER, Otakar. *Deník (5.6.1917 – 11.10.1917). Záznam z 5.6.1917*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

³⁰⁵ Po přečtení této veršované satiry se neubráníme některým reminiscencím na Havlíčkova Krále Lávrů. Šlo však zřejmě o autorův záměr. Vedle Faethonta se jedná o Theerovo jediné dokončené dílo v oblasti dramatiky. Rukopis je uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví.

³⁰⁶ Tento pseudonym užíval v období let 1896 - 1898. Aktovka tedy nejspíše vznikla mezi jeho šestnáctým a osmnáctým rokem.

³⁰⁷ THEER, Otakar. *Deník (z období 5.6.1917 – 11.10.1917). Záznam z 5. 6.1917*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

³⁰⁸ „Je-li mi souzeno zemřít, ať se to nestane dřív, dokud nenapíši Nikéfora, a pak, ať umírám s perem v ruce.“, zapsal si do svého deníku dne 24.6.1917. O necelé dva měsíce později již přebývá ve Vinohradské nemocnici a jeho zdravotní stav mu nedovoluje v práci pokračovat.

pokusil Otokar Fischer. Nárys jednotlivých aktů, včetně nástinu tvůrčích tendencí autora, zveřejňuje ve sborníku *Na paměť Otakara Theera*, vydaném tři roky po básníkově smrti.

Pro naši práci je velmi zajímavé, kam se skrze dosavadní zkušenosti s psaním textů určených pro jeviště a po uvedení *Faethonta*, posunul Theerův pohled na drama z hlediska tvůrčího, ale i kritického přístupu. Mnohé poznatky nám přináší autorův poslední deník, zachycující proces práce na nedokončené tragédii. „Od *Faethonta* dívám se teď na divadlo jevištněji, a právě toto „jevištní“ působí mi velkou rozkoš a budí ve mně jiný zájem. Sleduji jak se vyvíjí dialog, jak je exponována postava. Také technické přípravě rozumím mnohem hlouběji. Každý divadelní kritik měl by mít provozován aspoň jeden vlastní kus, a mít povinnost, aby se osobně zúčastnil všech zkoušek. Posloužilo by mu to“, ³⁰⁹ zapisuje si dne 21. června 1917. A tento nový „jevištní“ pohled se promítá také na jeho přístup k *Nikéforovi a Theofanó*.

Už od začátku si je jistý tím, koho by rád viděl v obsazení obou titulních postav: Eduarda Vojana a Andulu Sedláčkovou. Z hlediska epické šíře a volby historické látky si dobře uvědomuje riziko, že jeho hra může upadnout v nudný sled dějinných obrazů, které by drama přetvářely spíše v román. V otázce formy se zcela jasně přiklání k tzv. pravidlu tří jednot a jako již po několikáté staví v těchto svých úvahách proti sobě francouzskou klasickou tragédií a Shakespeara. Jako ctitel prvně zmíněného dramatického přístupu a milovník Racinova *Bajazeta* (který je mu v této době velkou inspirací), se snaží co nejvíce přiblížit klasicistnímu vzoru. I když se mu nezdaří děj vtěsnat do pouhého jediného dne, omezuje časový rozsah své hry alespoň na několik dní, tedy na samý sklonek Nikéforova sedmiletého manželství s Theofanó. Chtěl rozkrýt podstatu tohoto bouřlivého vztahu, v němž měla figurovat vášeň i nenávist a kde měl jeden silně ovládat druhého. Usiloval o postižení dualismu lidského nitra skrze Nikéforovu nerozhodnost mezi Bohem a světem, mravní vůlí a podléháním smyslu. V Theofanině postavě se měla zračit démoničnost zrádné ženy, která opakovaně dovede muže k podvolení svým chtíčům a zájmům.³¹⁰ Celkově se tedy rozhodl zaměřit svoji pozornost spíše na psychologii postav (proniknout k myšlenkovému dramatu lidských bytostí, jak kdysi poznamenal do deníku, ve vztahu k nejvyššímu poslání dramatika, viz: str. 63), než na dramatické líčení dějinného úseku z byzantské minulosti.

³⁰⁹ THEER, Otakar. *Deník (z období 5.6.1917 – 11.10.1917). Záznam z 21. 6.1917*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

³¹⁰ Není nijak vyloučeno, že zde Theer užívá některé motivy, které mohly být původně obsaženy v dříve zamýšlené komedii *Manželství*, kde měla mít ženská figura podobně nechvalnou úlohu. Žena obdivovaná, ale také nestálá a bezcitná – to jsou její časté podoby, kterými se vyznačuje v Theerově poezii. A stejně tak se tento autorův postoj mohl promítnout do zamýšlené komedie i do nedokončené tragédie.

Je těžké hodnotit kvalitu díla, které nebylo dopsáno, a tudíž nemohlo vstoupit do diváckého povědomí a jakékoli další rozpravy o jeho přednostech či nedostacích by mohly být zavádějící. Přinejmenším jsme jím chtěli poukázat na Theerův vývoj v oblasti uvažování nad dramatem a na fakt, že divadelní tvorba nebyla v autorově životě jen jakýmsi chvilkovým vybočením z dráhy básníka. Nebýt jeho předčasné smrti, pravděpodobně by se ubíral právě touto cestou. Tato hypotéza vyplývá z autorových záznamů, které jsou obsahem jeho závěrečného deníku (5.6.1917 – 11.10.1917). Otakara Theera v posledních měsících života opouští inspirace k psaní poezie a v dramatu nalézá další možnosti své umělecké seberealizace. Z tohoto faktu nechceme vyvozovat nekompromisní závěr, který by dospíval k tomu, že by Theer po případném dopsání své druhé tragédie nevydal už jedinou básnickou sbírku. Pouze tím chceme naznačit eventuální možnost autorova směřování také k jinému literárnímu žánru.

5. Závěr

Cesta za poznáním Otakara Theera jako divadelního kritika a dramatika je u konce. Účelem mé práce bylo vnést hlubší pohled na obě tyto aktivity, kterým jsem se věnovala na základě publikovaného materiálu i s pomocí dosud nezveřejněných pramenů, jakými jsou především autorovy deníky. Je tedy nasnadě zamyslet se nad tím, jak se Theerovy umělecké preference a požadavky, které formuloval jako kritik, promítly do jeho vlastní práce.

Theerova tvorba se rodila v touze po dosažení „ideálu“. „*Nad život vyššího je cos: za velkost a krásu smrt!*“ zní Faethontova slova, která si přál mít vyryta na náhrobku autor, jenž téměř v každé činnosti svého uměleckého působení chtěl dojít k nejvyšším uměleckým cílům. Theerovu touhu po dokonalosti provázal proces hledání a nalézání vzorů, jež měly zásadní vliv na formování jeho estetického cítění.

Měl smysl pro přísnou formální zákonitost dramatu, kterou nejvíce obdivoval u francouzské klasické tragédie. Ze stejného důvodu mu byla blízká také tragédie antická. Jako divadelní kritik se u obou zasazoval o jejich uvádění na jevištích pražských scén. Díla Pierra Corneille představovala pro horlivého propagátora tohoto klasicistního autora dokonalou ukázkou sebepřekonání, velikosti a heroismu, které v současném světě i v dramatu tak postrádal. Jakoby se *Faethon* „vynořil“ z hlubin francouzské klasicistní dramatiky – drama přísné ve své formě, hrdina pevný ve své vůli a velký ve své heroické rozhodnosti k činu. Dílo, jímž chtěl básník mimo jiné rozčeřit vody realistického a shakespearovského repertoáru.

V kritikách také opakovaně volal po uvádění původní české dramatiky psané veršem. Verš, který zároveň považoval za nejušlechtlejší mluvu tragiků, se tak musel zákonitě stát výrazovým prostředkem *Faethona* i nedokončeného dramatu *Nikéforos a Theofanó*. V posledně zmíněné hře se navíc pokoušel o hlubší psychologické uchopení svých figur a i tento rys je jedním z výrazných hodnotících kritérií Theerova kritického přístupu k dramatickému dílu.

Své tvorbě tedy věnoval mnohé z toho, co žádal jako kritik od dramatického díla a instituce divadla. Toho divadla, od kterého si přál, aby diváka povznášelo krásou básnického slova a velikostí vznešených myšlenek.

Vrátím se téměř na začátek své práce, když vzpomenu na slova Arnošta Procházky, který Otakara Theera definoval jako člověka, jenž se ze všech sil snažil dosáhnout do budoucnosti,

ale přitom každá část jeho osobnosti patřila minulosti. Dospívám k přesvědčení, že základ Theerova smýšlení o divadle, který se promítl také do jeho vlastní divadelní tvorby, můžeme charakterizovat slovem „návrat“. Touto cestou nazpět lze chápat básníkovo vnímání dramatu v intencích klasicistního ideálu, tedy jeho volání po obnově tragédie, která by se znovu přiblížila k obdobím evropské dramatiky,³¹¹ jež vtiskla tomuto žánru velkolepost, přesah a představila dramatického hrdinu, směřujícího k nadosobním a ušlechtilým cílům .

Theerovo jediné dokončené dramatické dílo se již možná nikdy nevrátí na repertoár současného divadla. Autor si však svůj sen splnil – Faethon byl jeho osobní výpovědí(částí jeho problému, jak se o něm sám vyjádřil) a dospěl v něm k dramatickému výsledku, který slučoval většinu z jeho požadavků, jež formuloval jako divadelní kritik.

³¹¹ Máme na mysli jedna z nejvelkolepějších období pro tragédii –antiku a klasicismus.

6. Seznam použitých zdrojů

Literatura:

BURIÁNEK, František. Historické podmínky nového literárního seskupení. In: BURIÁNEK, František. *Česká literatura 20. století*. Orbis, 1968.

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006.

ČERVENKA, Miroslav. *Dějiny českého volného verše*. Brno: Host, 2001.

ČORNEJ, Petr. Historický horizont 1897-1918. In: ČORNEJ, Petr. *Česká literatura na přelomu století*. Jinočany: H+H Vyšehradská, 2001.

DEYL, Rudolf. *Rudolf Deyl: O čem vím já: Vzpomínky na život a dílo Jaroslava Kvapila v českém divadle*. Praha: Melantrich, 1971.

FISCHER, Otokar. *Faethon*. In: FISCHER, Otokar. *K dramatu: Problémy a výhledy*. Praha: Grossman a Svoboda, 1919.

GOETHE, Johann Wolfgang a Otokar FISCHER. *Faust*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957.

HAMAN, Aleš, TUREČEK, Dalibor a kol. *Český a slovenský literární parnasismus*. Brno: Host, 2015.

HÁSKOVÁ, Zdeňka. *Dva Theerové*. In: KRUH ČESKÝCH SPISOVATELŮ. *Na paměť Otakara Theera*. Praha: Zátíší, 1920.

NOVÁK, Arne a Jan V. NOVÁK. *Přehledné dějiny literatury české*. Brno: Atlantis, 1995. *Faethon. Právo lidu*. 15.4. 1917, (102).

PÍŠA, A.M. *Otakar Theer I*. Praha: Čin, 1928.

PÍŠA, A.M. *Otakar Theer II*. Praha: Čin, 1932.

PRAŽÁKOVÁ, Klára. *Theerův Faethon*. In: PRAŽÁKOVÁ, Klára. *Od včerejška k zítřku*. Turnov: Jiránek, 1940.

PYTLÍK, Radko. *Na přelomu století*. Praha: Československý spisovatel, 1988.

RÁDL, Emanuel. *Dějiny filosofie: Novověk*. Praha: Votobia, 1999.

SAK, Robert. *Salon dvou století: Anna Lauermannová-Mikschová a její hosté*. Praha: Paseka, 2003. ISBN 80-718-5525-1.

SEZIMA, Karel. *Hvězdáři*. In: KRUH ČESKÝCH SPISOVATELŮ. *Na paměť Otakara Theera*. Praha: Zátiší, 1920.

STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 2007.

SUCHOMEL, Milan. *Básník epochy zlomu aneb několik theerovských protimluvů*, in: Otakar Theer, *Hořká idyla*, Praha 1980.

SVOZIL, Bohumil. *Česká literatura ve zkratce: Období od 9. století po konec 20. století*. Praha: Brána, 2013.

ŠALDA, F.X. *Otakar Theer - Náčrt charakterisační a třídivý*. In: ŠALDA, F.X. *Kritické projevy -10*. Praha: Československý spisovatel, 1957.

THEER, Otakar. *Faethón: Tragédie o dvou dějstvích a dohře*. Brno: Polygrafie, 1922.

THEER, Otakar. *Všemu navzdory*. Praha: Fr. Borový, 1915.

TOPOR, Michal. *Čtení o Jaroslavu Vrchlickém*. 2014. Praha: Institut pro studium literatury.

ŽÁK, Jiří. *Vinohradský příběh: Historie druhého českého divadla*. Praha: XYZ, 2017.

Periodika:

CÍSAŘ, Jan. Velké měšťanské umění vinohradské. In: *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008.

ČADKOVÁ, Daniela. Antická dramata Jaroslava Vrchlického a jejich dobová recepcce. *Listy filologické*. Praha: Kabinet pro klasická studia FLÚ AV ČR, **14**(1).

ČADKOVÁ, Daniela. Theerův Faethón a jeho inscenační tradice. In: *Divadelní revue: ročník 2018*. odevzdáno do tisku 30. listopadu 2018 (elektronická pracovní verze).

ČERMOCHOVÁ, Klára. *Úvaha o rytmu v řeči, poezii i tak vůbec*. In: *Slovo a smysl: Časopis pro mezioborová bohemistická studia*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav české literatury a komparatistiky, 2016, (26).

K. *Literatura a umění*. *Faethon*. Právo lidu, 15.4. 1917, č. 102, s.1

NOVÁK, Arne. *Řeční bohové na naší půdě*. *Venkov*. 29.3.1917.

SKRUŽNÝ, Josef. *Původní zprávy Venouše Huňáčka, dříve Dolejše*. *Národní divadlo*. *Faethon*, čili: *Kdo chce kam, pomozme mu tam*. *Tragická báseň ve třech jednáních od Otakara Theera*. *Humoristické listy* 60, č. 18, s. 252

THEER, Otakar. *Divadlo*. [*W. Shakespeare - Hamlet*]. *Pražská lidová revue* I., č. 1, s.36-37

- THEER, Otakar. *O dramatické tvorbě Fr. X. Svobody*. Divadelní list Máje IV, č.12-16
- THEER, Otakar. *Zahájení nového období Národního divadla*. Lumír XXXIII, 1904-1905, č.12, s. 576 – 580
- THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo*. [A. Jirásek-Lucerna] Lumír XXXIV, 1905-1906, č.3, s. 139 - 140
- THEER, Otakar. *Pierre Corneille a vznik francouzské tragédie*. Lumír XXXIV, 1905-1906, č.9, s.416-422
- THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo*. [J.W. Goethe - Faust]. Lumír XXXV, 1906-1907, č.1, s. 34-36
- THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Hana Kvapilová*. Lumír XXXV, 1906-1907, č.6, s. 279 - 281
- THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Národní divadlo*. [Dlouhotrvající mrazy a prudké vánice měly...]. Lumír XXXV, 1906-1907, č.6, s. 281-282
- THEER, Otakar. *Obzor umělecký a literární. Umění dramatické. Jindřich Mošna*. Lumír XXXV, 1906-1907, č.10-11, s.520 - 521
- THEER, Otakar. *Albert Guinon*. Lumír XXXVII, 1908-1909, č.9, s.398 – 408
- THEER, Otakar. *Umění. Činohra v Národním divadle. Jiráskův Jan Žižka – Paullův Nový clown*. Česká revue VI., č.10, s. 906-908
- THEER, Otakar. *Nerudovy úvahy a studie o divadle*. Česká revue 1907-8, č. 1, s. 31-38
- THEER, Otakar. *Národní divadlo*. [H. Bernstein - Zloděj]. Česká revue 1907-8, č. 2, s. 123
- THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [Scéna, která mezi hesly...]*. Česká revue 1907-8, č.5, s. 446
- THEER, Otakar. *Národní divadlo. [Dne 11.dubna rozloučila se s naší scénou Isa Grégrová...]* Česká revue 1907-8, č.8, s. 506
- THEER, Otakar. *O knihách*. [Hana Kvapilová - pozůstalost]. Česká revue 1907-8, č.8, s. 509-510
- THEER, Otakar. *Divadlo*. [J.Vrchlický- Smrt Odyssea a F. A. Šubert – Drama čtyř chudých stěn]. Česká revue 1908-9, č.1, s. 63-64
- THEER, Otakar. *Městské vinohradské divadlo. [Městské vinohradské divadlo prodělalo těžkou krizi...]*. Česká revue 1908-9, č.2, s. 126 - 127
- THEER, Otakar. *Národní divadlo. [Paul Bourget a A. Cury – Manželství z rozvodu]*. Česká revue 1908-09, č. 3, s.190 – 192

- THEER, Otakar. *Oresteia*. Česká revue I., č.4, s. 226-232
- THEER, Otakar. *Divadlo. [W. Shakespeare - Othello]*. Česká revue 1908-9, č.4, s.254-256
- THEER, Otakar. *Divadlo. [Byla-li minulého měsíce...]*. Česká revue 1908-9, č.4, s.255
- THEER, Otakar. *Divadlo. [V.K.Klicpera – Česká meluzína]*. Česká revue 1908-9, č.5, s.320
- THEER, Otakar. *Divadlo. [W.Shakespeare – Kupec benátský]*. Česká revue 1909-10, č.2, s.125-128
- THEER, Otakar. *Divadlo. [F.Schiller -Valdštejn]*. Česká revue 1909-10, č.4, s.254 – 256
- THEER, Otakar. *Pařížská divadla*. Česká revue VI., č.10, s. 911-921
- THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [Máme tedy o scénu víc...]*. Přehled VI, č.10, s.169-170
- THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [A. Schnitzler – Život volá]*. Přehled VI., č. 18, s.427
- THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [T. Bernard – Majorův sluha]*. Přehled VI., č. 20, s.348-349
- THEER, Otakar. *Městské divadlo vinohradské. [H.Becque - Pařížanka]*. Přehled VI., č. 37, s. 627 -628
- THEER, Otakar. *Lyrické divadlo*. Přehled 1909/10, č. 9
- THEER, Otakar. *Anketa divadelní*. Přehled IX., č.2

Archivní prameny (deníky, korespondence):

- THEER, Otakar. *Deník (z období 4.3.1914 – 28.12.1914). Záznam z listopadu 1914 (chybí přesná datace)*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).
- THEER, Otakar. *Deník (z období 4.3.1914 – 28.12.1914). Záznam ze dne 23.11.1914*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).
- THEER, Otakar. *Deník (z období 4.3.1914 – 28.12.1914). Záznam ze dne 25. 12. 1914*. Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 29.12.1914 – 3.7.1915). Záznam ze dne 3.1.1915.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 29.12.1914 – 3.7.1915). Záznam ze dne 28.1.1915.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 29.12.1914 – 3.7.1915). Záznam ze dne 26.4.1915.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917)

THEER, Otakar. *Deník (z období 11.12.1915 – 23.11.1916). Záznam ze dne 27.3.1916.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 11.12.1915 – 23.11.1916). Záznam ze dne 2. 7. 1916.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 27. 2. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 28. 2. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 23. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 24. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 25. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 27. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 28. 3. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917)

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 12. 4. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 13.4. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 16.1.1917 – 28.4.1917). Záznam ze dne 28. 4. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (5.6.1917 – 11.10.1917). Záznam ze dne 5.6.1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Deník (z období 5.6.1917 – 11.10.1917). Záznam ze dne 21. 6. 1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

KOHOUT, Eduard. *Dopis Otakaru Theerovi ze dne 26. 4. 1916.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 – 1917).

KOHOUT, Eduard. *Dopis Otakaru Theerovi ze dne 19. 9. 1916.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Dopis Otakaru Fisherovi ze dne 16.4.1916.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 - 1917).

THEER, Otakar. *Dopis Arne Novákovi ze dne 29.3.1917.* Uloženo v: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem Otakar Theer (1880 – 1917).

Program k inscenaci Faethonta v Národním divadle v roce 1917. Uloženo v: Archiv Národního divadla.

KIRSCHNEROVÁ, Jana. *Otakar Theer 1880 -1917 Literární pozůstalost.* Praha: Literární archiv Památníku národního písemnictví, 1989.

Elektronické zdroje:

DOUBEK, Michael. Výpravy k já Otakara Theera [online]. [cit. 2017-11-04]. Dostupné z: <http://www.obrys-kmen.cz/archivok/ADLAN/D3/clanek5.html>

ŠORMOVÁ, Eva. Česká divadelní encyklopedie: Lyrické divadlo [online]. [cit. 2018-03-14]. Dostupné z: http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Lyrické_divadlo

KOŘISTOVÁ, Michaela. Od Apollonia z Tyany k Ženě a bohu. In: *Divadlo.cz: Informační portál českého divadla* [online]. [cit. 2018-06-01]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/y.asp?id=12186>

Faethon(1962). In: *Panáček v říši mluveného slova: stránky přátel rozhlasových her a mluveného slova vůbec* [online]. [cit. 2018-12-10]. Dostupné z: <http://mluveny.panacek.com/rozhlasove-hry/3822-faethon-196.html>

7. Seznam obrazových příloh

- 1) Otakar Theer v roce 1909
- 2) S Otokarem Fischerem
- 3) Ve společnosti
- 4) S rodinou Otokara Šimka
- 5) Se svým kmoťřencem
- 6) Dům u kamenného sloupu na Hradčanech (v době, kdy zde Theer žil)
- 7) Dům u kamenného sloupu na Hradčanech dnes
- 8) František Matějovský v roli Eurymedóna z Kvapilovy inscenace Faëthón

8. Přílohy



1) Otakar Theer v roce 1909

foto: https://cs.wikipedia.org/wiki/Otakar_Theer#/media/File:Otakar_Theer_1909.jpg



2) S Otokarem Fischerem

foto: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem *Otakar Theer* (1880 - 1917)



3) Ve společnosti

Foto: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem *Otakar Theer* (1880 - 1917)



4) S rodinou Otokara Šimka (uprostřed Marie Hrabalová)

foto: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem *Otakar Theer* (1880 - 1917)



5) Se svým kmoťřencem

Foto: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem *Otakar Theer* (1880 - 1917)



6) Dům u kamenného sloupu na Hradčanech (v době, kdy zde O.Theer žil)

foto: Literární archiv Památníku národního písemnictví, fond s názvem *Otakar Theer* (1880 - 1917)



7) Dům u kamenného sloupu na Hradčanech dnes

foto: autorka, květen 2017



8) František Matějovský v roli Eurymedóna z Kvapilovy inscenace Faëthón

foto: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/ArchivniDokumentFotografie.aspx?ad=9196>